காட்சிப் பிழை

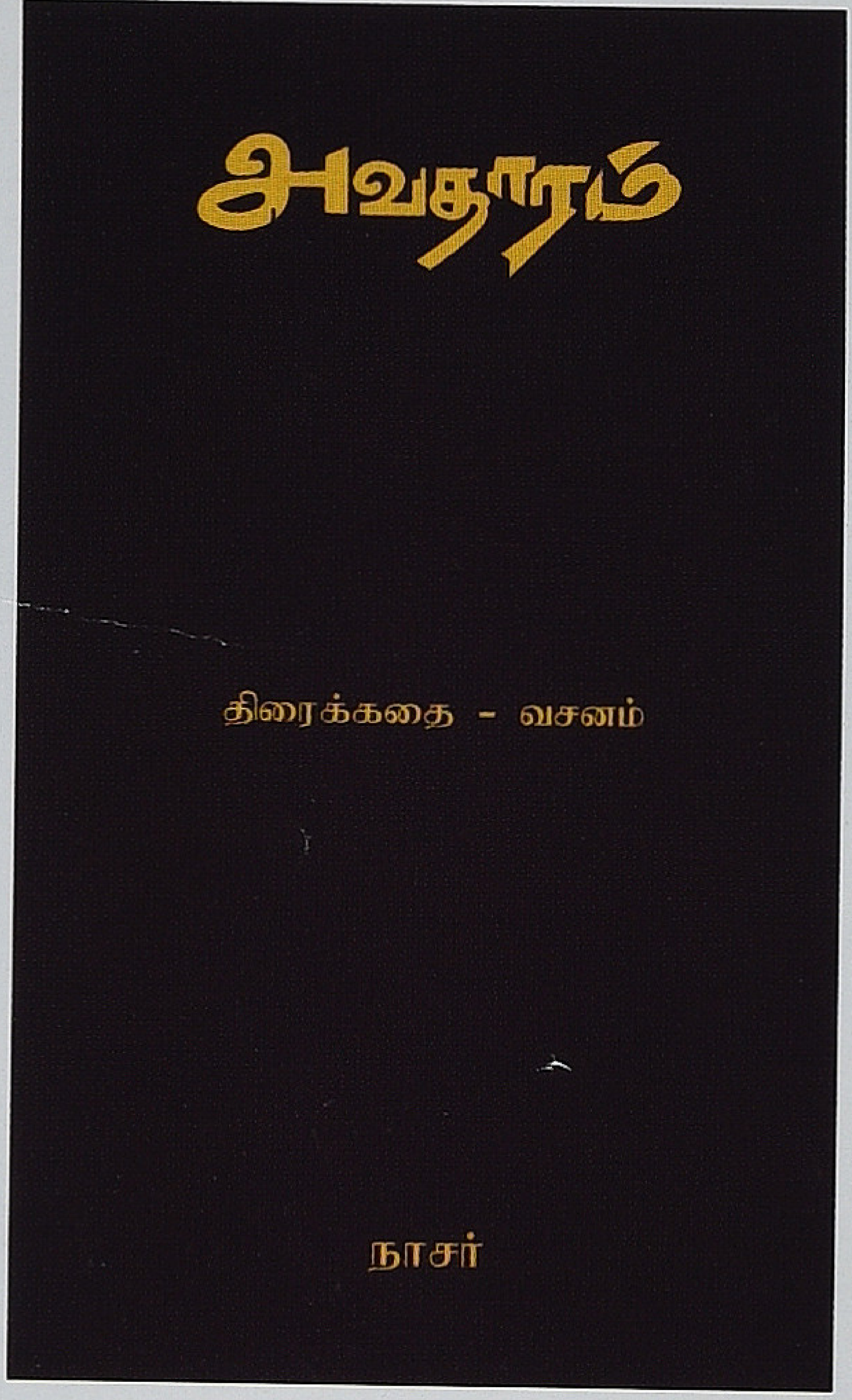
தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்
www.kaatchippizhai.com
பிப்ரவரி 2014 | மலர் 2 | இதழ் 2 | ரூ.20
Tamil Film Journal
February 2014 | Volume 2 | Issue 2 | Rs.20

ஜில்லாவும் வீரமும்
ராஜன்குறை

மதயானைக் கூட்டமும் தேவர் மகனும்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

ரஜினியும் பூக்கோவும்
ஆர். அபிலாஷ்

காட்சிப்பிழை வெளியீடுகள்



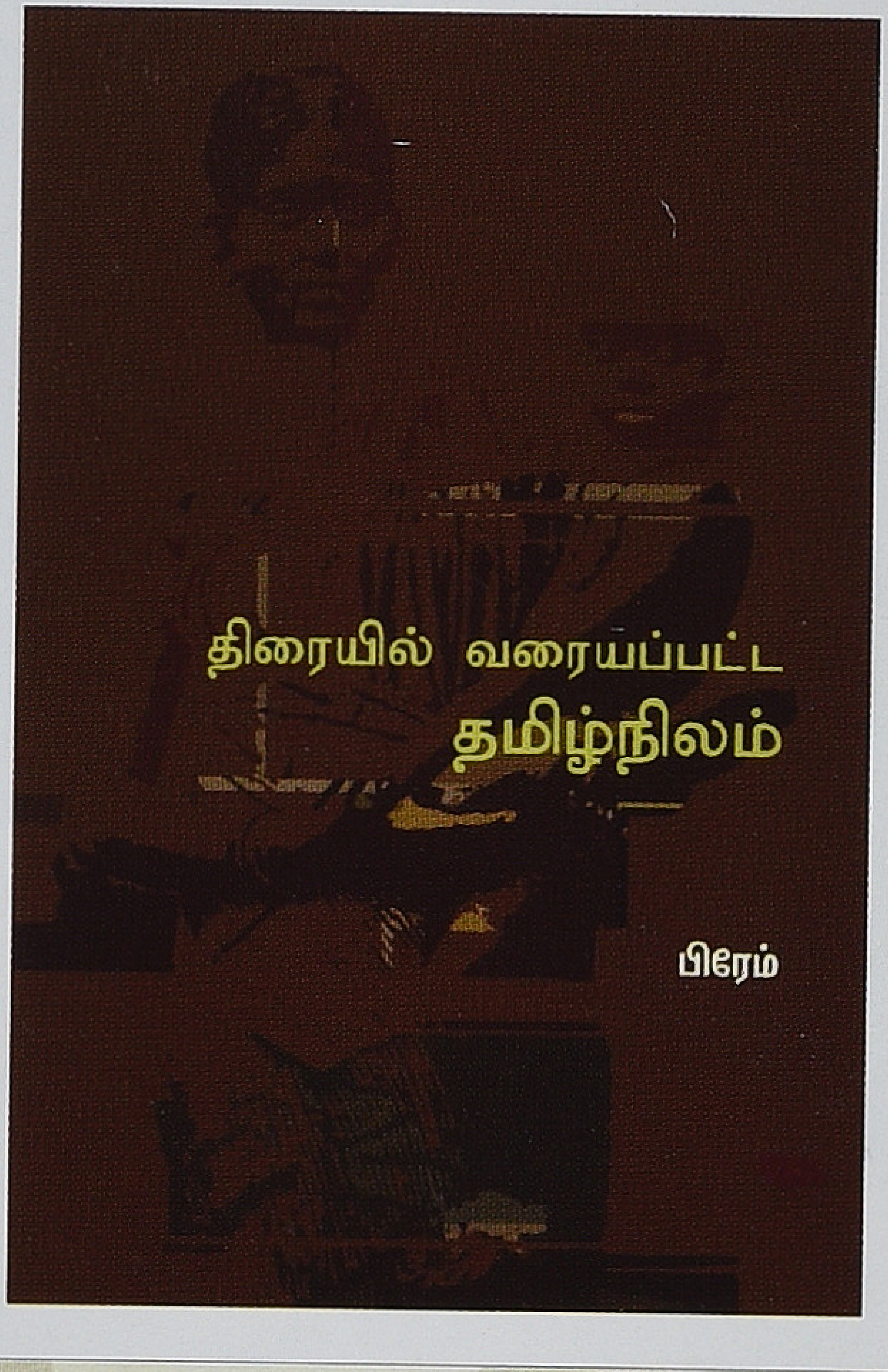
அவதாரம்

நாசர்

அளவு: 1 x 4
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 136
விலை ரூ. 200

ஹைதராபாத்தில் ஒரு சிறிய லாட்ஜ்... அந்த லாட்ஜில் குளித்துக்கொண்டிருந்தபோது, ஒரு பிம்பம் என் மனதில் தோன்றியது. நரசிம்ம அவதாரக் கோலத்தில் ஒரு கதாநாயகன், ஒரு வில்லனின் வயிற்றைக் கிழிப்பதாக அந்த பிம்பம் இருந்தது. 'அவதாரம்' உருவானதற்குக் காரணம் அந்த பிம்பம்தான், ஒரு நிகழ்வோ கதையோ இல்லை. அந்தப் பிம்பத்தைப் பல வடிவங்களில் எழுதிப் பார்த்தேன். நான், முதலில் 'அவதாரத்தை' திரைக்கதையாக எழுதவில்லை, கதையாகத்தான் எழுதினேன். கதையின் முதல் வடிவத்தை எழுதி முடித்தபிறகு காட்சிகளாகப் பிரித்து, அஞ் சல் அட்டை வடிவத்தில் நூறு அட்டைகளை எடுத்துக்கொண்டு ஒவ்வொரு அட்டையிலும் ஒரு காட்சியை எழுதினேன். 'அவதாரம்' படத்தை முடித்ததும் முழுப் படத்தையும் பார்த்த இளையராஜா, மிகவும் ஆர்வமுற்று, "என்னய்யா இப்படி ஒரு படம் பண்ணியிருக்கே" என்றார். இரண்டரை நாட்களில் ஆறு பாட்டைப் போட்டுக் கொடுத்தார். என்னுடைய சினிமா வாழ்க்கையில், மிக உன்னதமான காலக்கட்டம் 'அவதாரம்' எடுத்த நாட்கள்தான்.

நாசர்



திரையில் வரையப்பட்ட தமிழ்நிலம்

பிரேம்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 296
விலை ரூ. 260

தமிழ்ச் சமூகத்தின் அரசியல்சமூக உளவியல் பற்றிய புரிதல்களை விரிவுபடுத்தும் முயற்சியின் ஒரு பகுதியாக அமைந்தவை இந்தக் கட்டுரைகள். திரையில் வரையப் பட்ட தமிழ்நிலம் என்ற முதல் பகுதி கட்டுரைகள் கோட்பாடுகளையும் கருத்தியல்களையும் முன்வைத்து திரைப்படங்கள் பற்றிய சொல்லாடல்களை உருவாக்கும் முயற்சிகள். திரையில் படியாத தமிழ் மனம் என்ற இரண்டாவது பகுதி கோட்பாடுகளை, கருத்தியல்களை அரசியல் தளத்துடன் உறவுபடுத்தும் கட்டுரைகள். இவை இரண்டு பகுதிகளும் ஒன்றுடன் ஒன்று உறவுடையவை, தொடர்ச்சியாக அமைகின்றவை, ஒரே வகையான கேள்விகளைத் தம்முள் கொண்டிருப்பவை. திரைப்படம், மக்கள் அரசியல் இரண்டும் நவீன உருவாக்கங்கள், ஊடகக் கட்டமைப்புகள், அத்துடன் இரண்டுமே தனி மனிதர்களுக்கு அதிக இடமளிக்கும் கூட்டு நினைவு களால் அமைந்தவை. அதனால், தற்காலச் சமூக உளவி யல் சொல்லாடலில் இரண்டும் இணையமைப்புகளாக மாறிவிடுகின்றன.

காட்சிப்பிழை

28(பழைய எண்: 20) அசோக்நகர் பிரதான சாலை, டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை,
கோடம்பாக்கம், சென்னை - 600 024
மின்னஞ்சல்: kaatchippizhai@gmail.com, தொலைபேசி: 99445 83282 | 99529 72557 | 77080 58283

காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | மலர்: 2 | இதழ்: 2 | பிப்ரவரி 2014

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்

பொறுப்பாசிரியர்
தளவாய் சுந்தரம்

ஆசிரியர் குழு
ராஜன் குறை
சுந்தர் காளி
வேணு. மணி
முகமது சஃபி
மதுரை பாபு
மோனிகா

ஆலோசனைக் குழு
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன்
தேவேந்திரபூபதி

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

வடிவமைப்பு
ரவீந்திரன்

சர்குலேசன் & சந்தா
டி.காசிராஜன்
முத்துராஜ்

முகவரி
காட்சிப்பிழை
28(பழைய எண்: 20), அசோக்நகர் பிரதான சாலை
டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை
கோடம்பாக்கம்
சென்னை - 600 024

தொலைபேசி:
ஆசிரியர்
99445 83282

சர்குலேஷன் & சந்தா
99529 72557

மின்னஞ்சல்
kaatchippizhai@gmail.com

இணையதளம்
www.kaatchippizhai.com

இந்த இதழில்

06 முடிந்துபோன முக இயந்திர கதாநாயகத்துவம்
ராஜன் குறை

14 சாதீய சினிமாவும் கலாசார சினிமாவும்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

19 ஆசான்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

20 ஆண்மையின் அடையாளச் சிதைவு
சுரேஷ் கண்ணன்

26 தமிழ்த் திரை
சேரலாதன்

28 ரஜினியும் பூக்கோவும்
ஆர். அபிலாஷ்

34 குரு
யமுனா ராஜேந்திரன்

42 சினிமா ரசிகனும் தியேட்டர்களும்
லா.ச.ரா. சப்தரிஷி

48 வடக்கு நோக்கி
சாம்ராஜ்

51 இலங்கை தமிழ்த் திரைப்படங்கள்
இராகவன்

54 ஆளுமைத் திறனுக்கு ஓர் அஞ்சலி தேவி
பா. ஜீவசுந்தரி

60 மணிரத்னம் = திரையுலக சுஜாதா
சுரேஷ் கண்ணன்

64 இயற்கை
சந்திப்பு: முத்தையா வெள்ளையன்

காட்சிப்பிழை - சந்தா விபரம்

இந்தியா	பிற நாடுகள்
• தனி இதழ்: 20 ரூபாய்	• தனி இதழ்: 100 ரூபாய்
• ஓராண்டு சந்தா: 200 ரூபாய்	• ஓராண்டு சந்தா: 1200 ரூபாய்
• இரண்டாண்டு சந்தா: 380 ரூபாய்	• இரண்டாண்டு சந்தா: 2250 ரூபாய்
• ஐந்தாண்டு சந்தா: 750 ரூபாய்	• ஐந்தாண்டு சந்தா: 5000 ரூபாய்

சந்தா செலுத்த எளிய வழி

▸ சந்தாத் தொகையை **KAATCHIPPIZHAII** என்னும் பெயரில் பணவிடையாகவோ வரைவோலையாகவோ வங்கிக் காசோலையாகவோ அனுப்பலாம். அனுப்ப வேண்டிய முகவரி: Kaatchippizhai, #28(Old No.20), Dr.Ambedkar Road, Kodambakkam, Chennai 600 024. Phone: 9944583282 / 9952972557

(அல்லது) ஐசிஐசிஐ வங்கியின் எந்தக் கிளையிலும் சந்தாத் தொகையை பின்வரும் வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக டெபாசிட் செய்யலாம். **Name:** Kaatchippizhai, **No:** 057705500097, **Type:** Current Account, **Bank:** ICICI Bank, **Branch:** No. 1, Thirumalai Road, T Nagar, Chennai - 600 017 , **IFSC Code:** ICIC0000577 (5th character is zero), **MICR Code:** 600229035

▸ வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக சந்தா செலுத்துபவர்கள் செலுத்தப்பட்ட தொகை, தேதி, இடம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டு kaatchippizhai@gmail.com மின்னஞ்சல் முகவரிக்கோ அல்லது Kaatchippizhai, #28(Old No.20), Dr.Ambedkar Road, Kodambakkam, Chennai 600 024. என்ற விலாசத்துக்கோ கடிதம் எழுத வேண்டு கிறோம். அல்லது 99445 83282, 99529 72557 ஆகிய எண்களுக்கு எஸ்.எம்.எஸ். அனுப்பவும்.

சந்தா செலுத்தப்பட்ட தேதிக்கு அடுத்து வரும் இதழிலிருந்து அனுப்பி வைக்கப்படும்.

Kaatchippizhai
is now available on
Apple iPhone/iPad/Android and Web

Download and read it on Magzter

From your Apple iPad please go to App store and search for Magzter

From your Android Tablet please go to Google play and search for Magzter

http://www.magzter.com

காட்சிப் பிழை

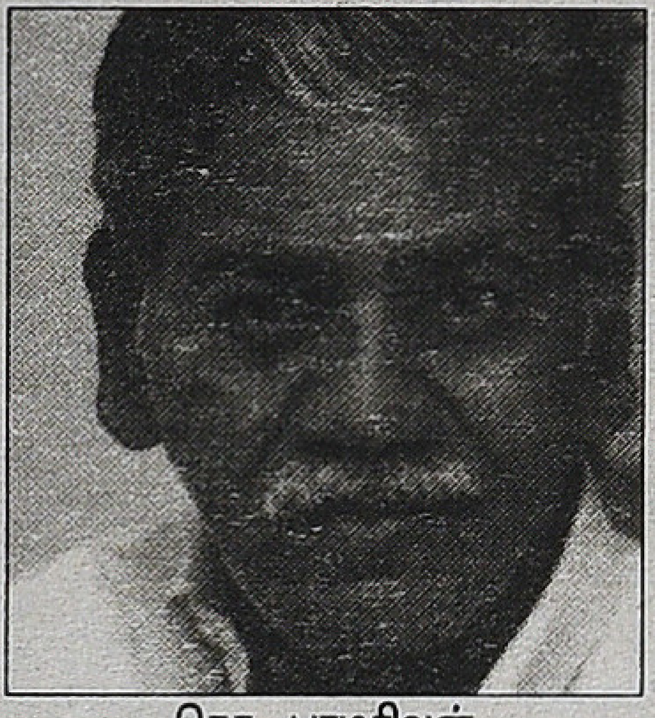
தமிழ் சினிமா ஆய்விதழ்

மின்னிதழாகக்
காட்சிப்பிழையைப் படிக்க

MAGZTER
DIGITAL MAGAZINE STORE
TAP · READ · ENJOY

http://www.magzter.com/IN/kaatchippizhai/kaatchippizhai/Entertainment/

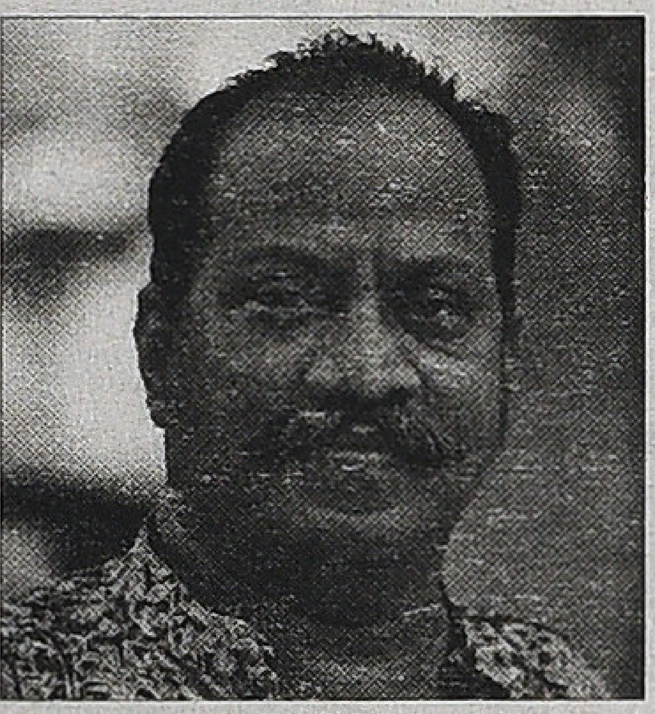
கயல் கவின் வெளியீடுகள்


தொ. பரமசிவன்

ஜெயமோகன்

கவின் மலர்

ப்ரியா தம்பி


ஞாநி

ஜனவரி 2014 வெளியீடுகள்

பாதகம் செய்பவரைக் கண்டால் ஓ பக்கங்கள் 2013	₹ 190
ஆப்பிள் தேசம் ஞாநி	₹ 200
ஓம் சக்தி ஓம் பராசக்தி லக்ஷ்மி மணிவண்ணன்	₹ 210
மாங்குடி மருதனாரின் மதுரைக் காஞ்சி விளக்க வடிவு: பேரா. சாமுவேல் சுதானந்தா	₹ 200
வேட்டைத் தோப்பு (ஈழச் சிறுகதைகள்) கருணாகரன்	₹ 170
நீளும் கனவு கவின் மலர்	₹ 80
மின்னுவும் அம்மாவும் ப்ரியா தம்பி	₹ 120

ஜெயமோகன்

கன்னிநிலம் (நாவல்)	₹ 140
எழுதியவனைக் கண்டுபிடித்தல்	₹ 120
விதி சமைப்பவர்கள்	₹ 190
நமது கைகளில்	₹ 150
ஆகவே கொலை புரிக!	₹ 140

சினிமா

திராவிட சினிமா இரா.பாவேந்தன் வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்	₹ 270
கதாநாயகனின் மரணம் ராஜன்குறை	₹ 180
நிழல்முற்றத்து நினைவுகள் பெருமாள்முருகன்	₹ 130
ஆசை முகங்கள் தொகுப்பு: சி. மோகன்	₹ 90
புதிய ஈரானிய சினிமா தொகுப்பு: சஃபி	₹ 160

2012 வெளியீடுகள்

திராவிட நாட்டுக் கல்வி வரலாறு திராவிடப் பித்தன்	₹ 190
சொல்வலை வேட்டுவன் பேரா. பா.ரா. சுப்பிரமணியன்	₹ 320
கருப்பு சிகப்பு இதழியல் தொகுப்பாசிரியர்: இரா. பாவேந்தன்	₹ 350
கார்டூனாயணம்	₹ 500

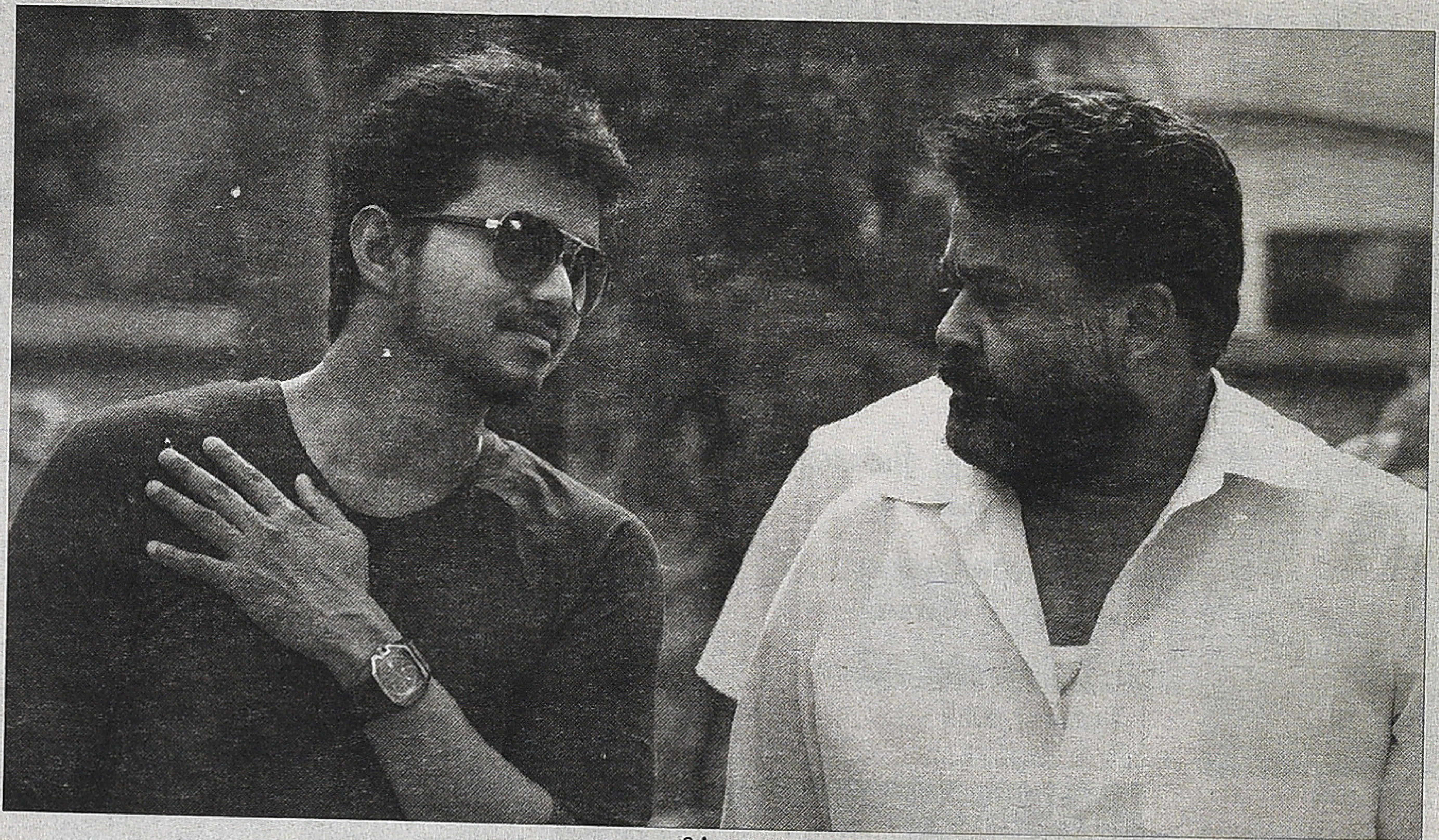
2013 வெளியீடுகள்

விடுபூக்கள் தொ. பரமசிவன்	₹ 75
சாம்பல் வானத்தில் மறையும் வைரவர் இளங்கோ	₹ 110
பறவைகளும் சிறகுகளும் பாஸ்கர்சக்தி	₹ 110
பரதேசம் போன தமிழர்களின் பரிதாபப் பாடல்கள் தொகுப்பு: பெ. முத்துலிங்கம்	₹ 160
ஆயுதப் போராட்டத்தால் இனி உலகைக் காப்பாற்ற முடியாது எஸ்.என். நாகராசன்	₹ 60
கங்கோத்ரி விக்ரமாதித்யன்	₹ 150
கவிதை ரசனை விக்ரமாதித்யன்	₹ 210
கோடாவிற்காகக் காத்திருத்தல் சாமுவேல் பெக்கட் தமிழில்: கி.அ. சச்சிதானந்தம்	₹ 140
தமிழ் மொழிக்கு ஒரு நாடில்லை! அ. முத்துலிங்கம்	₹ 120
சுவரொட்டி கலாப்ரியா	₹ 125
சிறுவெளி வியாபாரியின் ஒருவழிப் பயணம் ந. ஜயபாஸ்கரன்	₹ 50
சிந்துபாத்தின் மனைவி எஸ். ராமகிருஷ்ணன்	₹ 65
சூரியனைச் சுற்றுகிறது பூமி எஸ். ராமகிருஷ்ணன்	₹ 110

28(பழைய எண்: 20), டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை, கோடம்பாக்கம், சென்னை - 600 024
மின்னஞ்சல்: kayalkavinbooks@gmail.com, தொலைபேசி: 99529 72557 | 99445 83282

முடிந்துபோன முக இயந்திர கதாநாயகத்துவம்

ராஜன் குறை



ஜில்லா

கடந்த இருபதாண்டுகளாக, நானும் தமிழ் திரைப்பட ஆய்வில், கோட்பாட்டாக்கத்தில் ஈடுபாடுகொண்ட நண்பர்களும் சந்தித்து வரும் மிகப்பெரிய பிரச்சினை, எங்களுக்கும் எங்கள் கருத்துக்களை ஒழுங்காகப் படிக்காத, அதன் சிந்தனையுலக அடிப்படைகளைப் புரிந்துகொள்ளாத 'மாற்று' சினிமா மகானுபாவர்களுக்கும் நடக்கும் அபத்தமான உரையாடல்தான். நாங்கள் சொல்வோம்: "வெகுஜன சினிமாவைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும்." அவர்கள் சொல்வார்கள்: "ஐயகோ! வணிக சினிமாவை ஆதரிக்கிறார்கள்." நாங்கள் சொல்வோம்: "வெகுஜன கலாசாரம் கவனத்திற்குரியது." அவர்கள் சொல்வார்கள்: "ஐயகோ! கும்பல் கலாசாரத்தை வழிபடு கிறார்கள்." நாங்கள் சொல்வோம்: "வெகுஜன மனோவியல் ஆய்விற்குரியது." அவர்கள் சொல்வார்கள்: "ஐயகோ! இவர்கள் சீரழிவை ரசிக்கிறார்கள்."

இவர்களுக்கு நாங்கள் என்ன சொல்கிறோம் என்பதைத் தெளிவுபடுத்த சந்தர்ப்பம் உருவாகி வந்திருக்கிறது. நான் துணிந்து

வீரம்

சொல்கிறேன்: "'தர்மம் தலை காக்கும்' படம் வெகுஜன கலாசாரம் சார்ந்தது; 'ஜில்லா' திரைப்படம் வணிக, கும்பல் கலாசாரம் சார்ந்தது. ஹலோ, ஹலோ, மைக் டெஸ்டிங், தமிழ் சினிமா 'காய்வாளர்களே'! இங்கே கொஞ்சம் கவனியுங்கள். இப்போதுதான் தமிழில் வணிக சினிமா, வெகுஜன சினிமா என்ற போர்வையில் வருகின்றது."

தமிழ் சினிமா எல்லா காலத்திலும் மாறாத குணம் கொண்டிருக்கவில்லை. அன்றும் இன்றும் என்றும் ஒரே அணுகுமுறை கொண்டிருக்கவில்லை. அது தன்னுள் நுட்பமான மாற்றங்களை நிகழ அனுமதித்த பிரமாண்டமான கலைப்பரப்பு. அதனை ஆய்வு செய்ய வரலாற்று பிரக்ஞை, விமர்சனப் பிரக்ஞை, கலையின் தத்துவப் பரிமாணங்கள் குறித்த பிரக்ஞை எல்லாம் தேவை. அப்படியிருந்தால் சில அடிப்படைகளை முதலில் புரிந்துகொள்ளலாம்.

1. தமிழ் சினிமாவில் கலை வெளிப்பாடு என்பது வெகுஜன கலாசாரத்திற்கு உட்பட்டே இயங்க தீர்மானித்தது. (ஓர் இரவு, வேலைக்காரி, பராசக்தி, ஔவையார், தர்மம் தலை காக்கும், படிக்காத மேதை, மூன்றாம் பிறை, ஜானி, பாட்ஷா, அன்பே சிவம்).

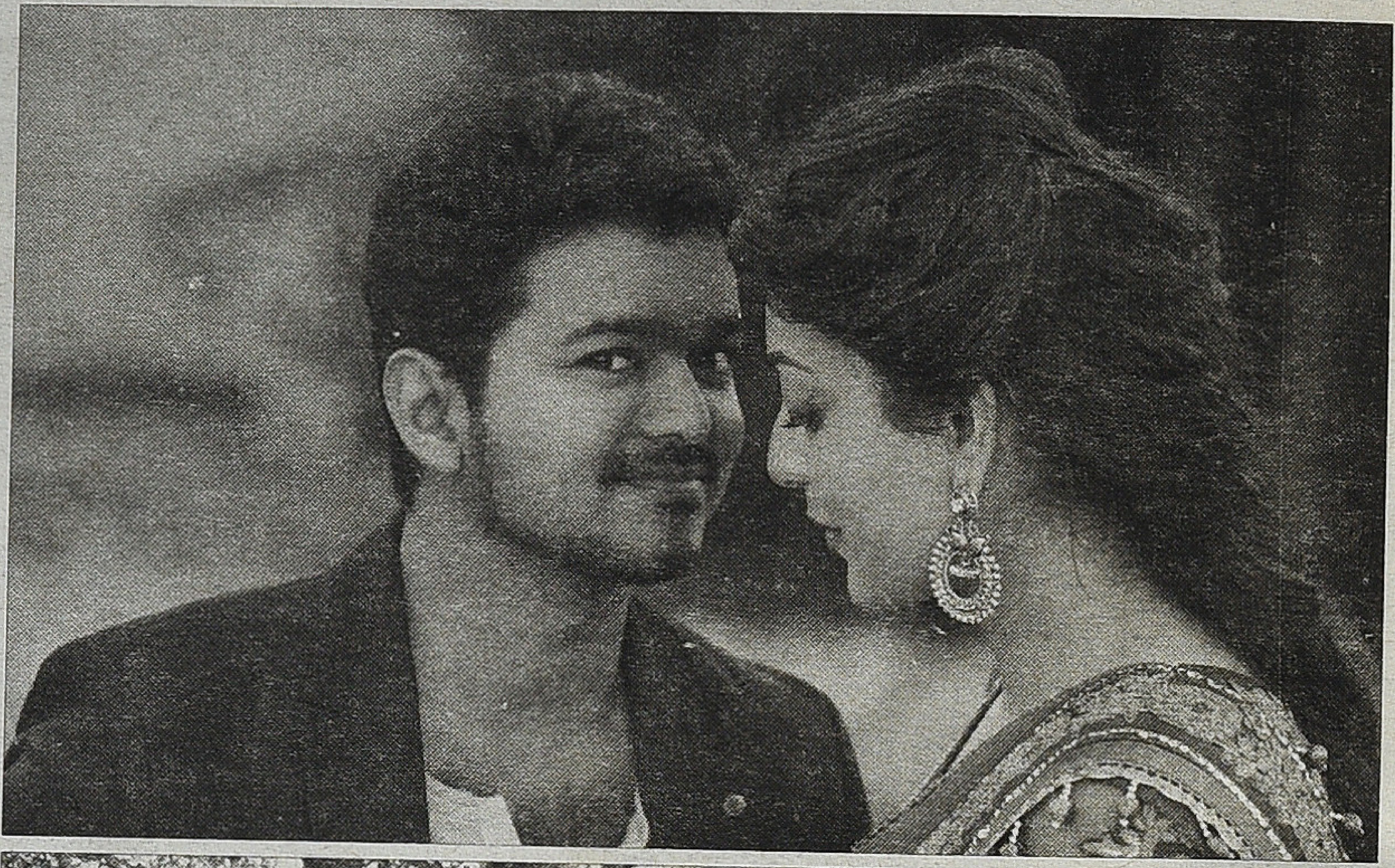
2. சினிமா தயாரிப்பு அதிக பொருட்செலவைக் கோருவதால் வணிக சக்திகளும் இதில் ஈடுபட்டன. அவையும் வெகுஜன கலாசார அளவுகோல்களை பின்பற்றினால்தான் இலாபம் கிடைக்கும் என்பதால் அதனைப் பின்பற்றின. வணிக அம்சங்களையும் வெகுஜன அம்சங்களையும் முற்றிலும் பிரித்துப் பார்ப்பது சாத்தியமல்ல. ஒட்டுமொத்த கதையாடலின் இயக்கத்தை வைத்தே படம் வெகுஜன கலாசாரம் சார்ந்ததா, வணிக நோக்கம் சார்ந்ததா என்று கூறமுடியும். வெறும் உணர்ச்சிக்கு தீனிபோடும் நோக்கம் மட்டுமேயிருந்தால் வணிகம் சார்ந்தது; உணர்வெழுச்சியையும் விமர்சன பார்வையையும் கொடுத்தால் வெகுஜன தன்மை கொண்டது என்று துவக்க வரையறையாகச் சொல்லலாம். நல்ல படங்கள், சுமாரான படங்கள், கெட்ட படங்கள் எல்லாம் இந்த தயாரிப்புகளில் அடங்கும்.

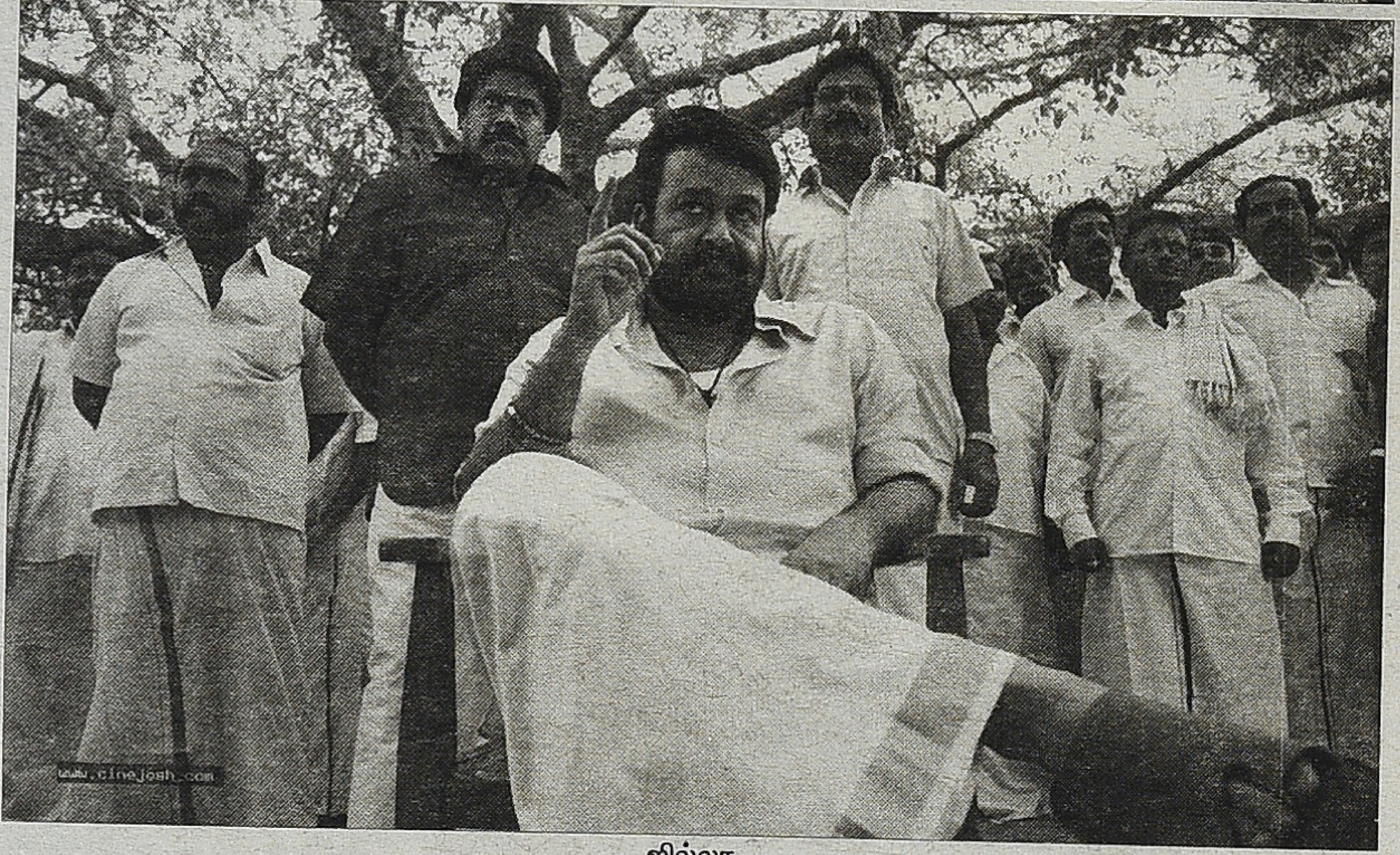
3. ஐம்பது ஆண்டுகளில் சமூக மாற்றங்களினூடே வெகுஜன கலாசாரம் என்பது தன்னுள் பல செறிவுகளை கண்டது; சமூக பரப்புகள் பன்மை கண்டு பல புதிய உளவியல் வெளிகள் சாத்தியமாகியுள்ளன. இத்தகைய சமூக மாற்றம், புதிய படைப்பாக்கத் தளங்களை வெகுஜன அளவில் சாத்தியமாக்கியது.

4. தமிழ் சினிமாவில் கலை வெளிப்பாடு, வெகுஜன கலாசார முதிர்ச்சி சாத்தியமாக்கிய புதிய தளங்களில் இயங்கத் தொடங்கி, அற்புதமான புதிய தடங்களைப் பதித்து வருகிறது. உம்: காதல், வெயில், அங்காடித்தெரு, வழக்கு என் 18/1, ஆடுகளம், பரதேசி, ஆதலினால் காதல் செய்வீர்.

5. ஆனால், வணிக சக்திகள் இப்போது சந்தைகளைக் கட்டமைத்து மக்களை மந்தை களாக்கி நுகர்வுக் கும்பல்களாக்கும் பணியில் ஈடுபட்டு வருகின்றன. இது முதலீட்டிய வளர்ச்சியின் தவிர்க்கவியலாத செயல்பாடு. உம்: ஜில்லா, வீரம்.

6. வெகுஜன கலாசாரத்தின் சில தளங்கள் காணாமல்போன சி செண்டரைத் தேடி அலைகின்றன. உம்: குட்டிப்புலி. சில தளங்கள் மல்டிப்ளெக்ஸ் சினிமாக்களில் குறுங்குழு சினிமாக்களை உருவாக்கத் தொடங்கியுள்ளன. உம்: சூது கவ்வும், மூடர் கூடம்.



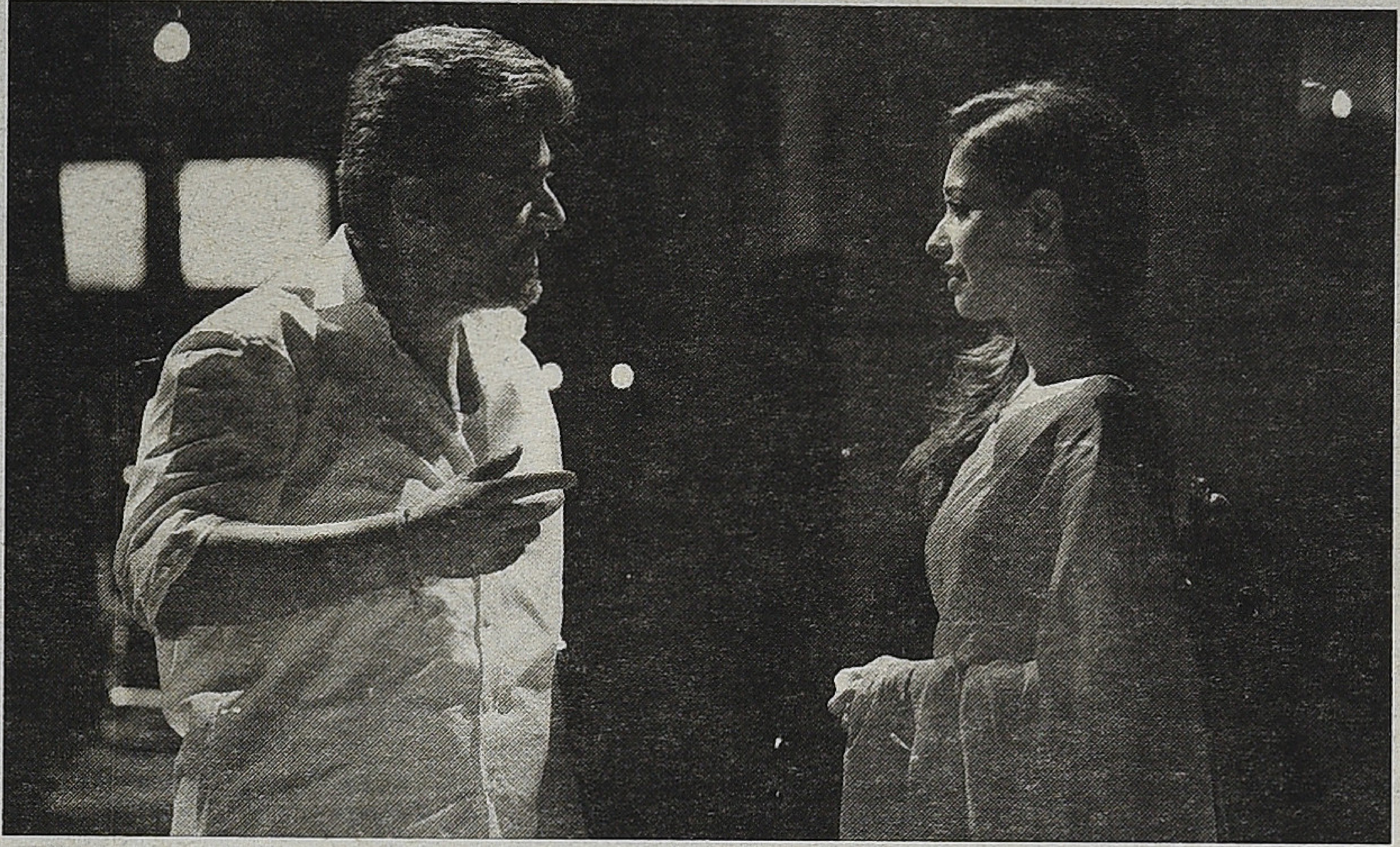


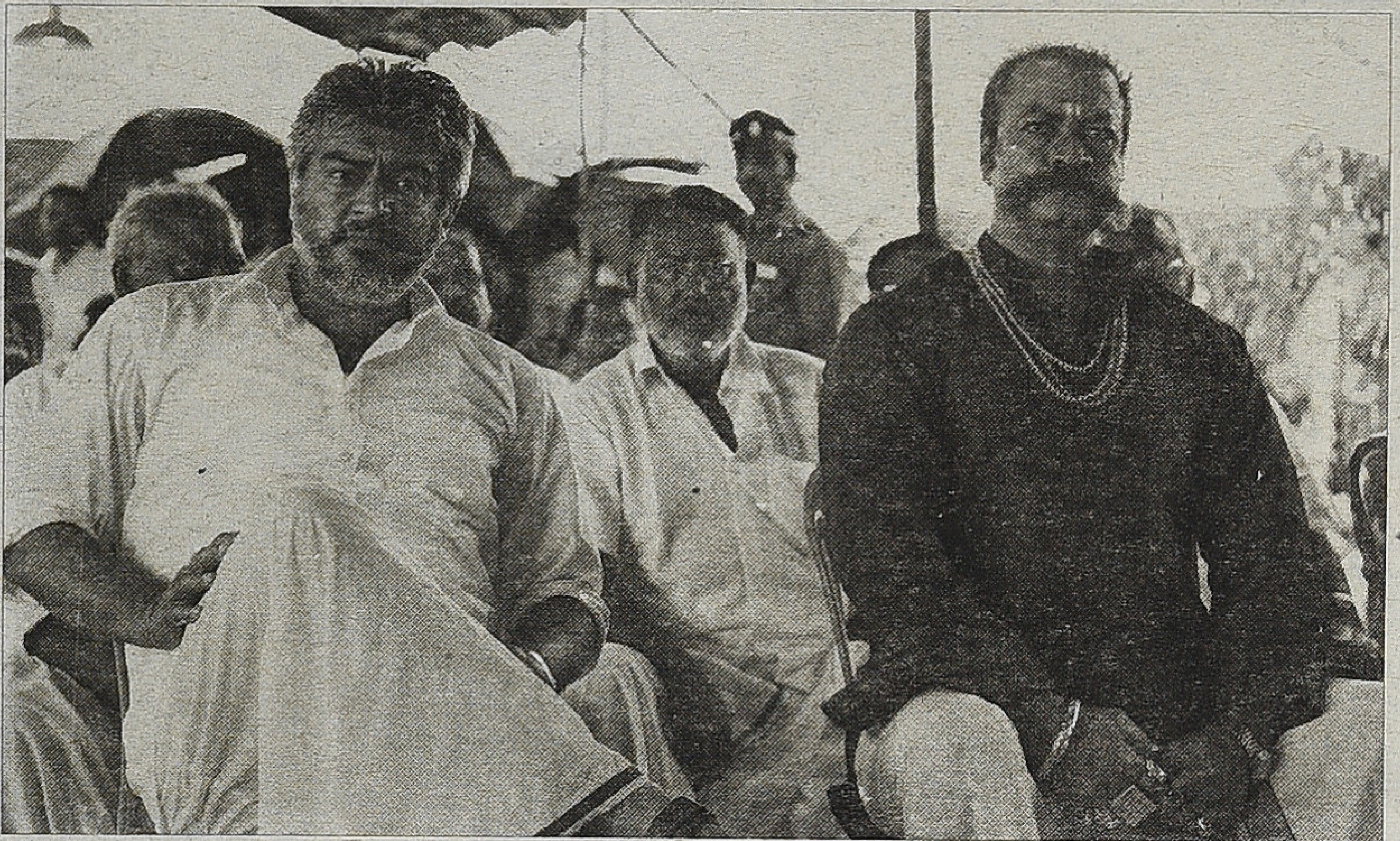
ஜில்லா

ஏன் ஜில்லாவும் வீரமும் வெகுஜன சினிமா கிடையாது?

வெகுஜன சினிமா என்பது சில முக்கியமான கதையாடல் சரடுகளைக் கொண்டிருக்கும்; அவற்றிற்கு அழுத்தம் கொடுக்கும். அத்தகைய அழுத்தங்கள் தேவையில்லை என்று அலட்சியமாக செயல்படும் சினிமா தன் வணிக யுக்திகளை மட்டுமே நம்புகிறது என்று சொல்லலாம். உதாரணமாக, வெகுஜன சினிமாவாக 'ஜில்லா' படத்தின் முக்கியமான கட்டம் மோகன்லால், "நீ என் மகன் அல்ல" என்று விஜயை வெளியே போகச்சொல்வது. அந்த இடத்தில் சொந்த மகன் x வளர்ப்பு மகன் என்ற பேதம் கூர்மைப்படவேண்டும். எத்தனையோ முறை கூறப்பட்டதென்றாலும் மீண்டும் ஒருமுறை அதை மாறுபட்ட முறையில் அழுத்தமாகப் பதிவு செய்யவேண்டும். வெகுஜன சினிமாவின் மிக முக்கியமான கதையாடல் முடிச்சு, ரத்த பந்தங்களுக்கும் ரத்த பந்தமில்லாத சமூக பந்தங்கள் சார்ந்த உறவுகளுக்கும் இடையேயுள்ள வித்தியாசம் அல்லது முரண் என்றால் மிகையல்ல. பல படங்கள் சமூக பந்தத்தை, ரத்த பந்தத்தை விட உயர்வாகக் காட்டுவதில் வெற்றிபெறும். 'ஜில்லா' படத்தில் மிகவும் அலட்சியமாக அந்த முரண் கையாளப்பட்டுள்ளது. 'படிக்காத மேதை' படத்தை நினைத்துப் பாருங்கள். அவ்வளவு தூரம் போக வேண்டாம். 'முத்து' படத்தில் ரஜினியை வெளியே போகச் சொன்னதும் எப்படிப்பட்ட ஒரு உணர்வெழுச்சி ஏற்படும் என்பதையாவது நினைத்துப் பாருங்கள். விஜயை வெளியே போக சொன்னதும் சரிதான் என்று சகஜமாகப் போய் விடுகிறார். கல்யாண வீட்டில் யாரோ போல சாப்பிடும் காட்சி படு சொதப்பல். சரி ஷாட் முடிஞ்சதா பேக்கப் சொல்லலாமா என்று அனைவரும் வேலை பார்த்திருப்பது போல இருக்கிறது காட்சி. வெகுஜன சினிமாவில் உணர்வெழுச்சி மிக்க தருணங்களை உருவாக்குவது அவ்வளவு சுலபமில்லை. இந்த பிரச்சினைக்கு இன்னொரு காரணம் எப்படி தேய்ந்துபோன கதையாடல் அம்சங்களை மீண்டும் அழுத்தம் கொடுத்து காண்பிப்பது என்ற தயக்கம்தான்; இந்த தயக்கம் வெகுஜன கலாசாரத்திற்கு தொடர்பில்லாதது. மீண்டும் அதை வித்தியாசமாக செய்வதில்தான் இருக்கிறது சாமர்த்தியம்; ஆனால், அதற்கு வெகுஜன உளவியலில் பரிச்சயமும் நம்பிக்கையும் இருக்க வேண்டும்.

'வீரம்' படத்தை எடுத்துக் கொண்டால் இந்த நான்கு சகோதரர்களுக்கும் பெற்றோர் யார் என்பதே கூறப்படுவதில்லை. எதனால் அஜித் தம்பிகளை வளர்க்கும் பொறுப்பை ஏற்க நேர்ந்தது என்றும் தெரிவதில்லை. தன் ஜாதியடையாளம் பற்றிக் கூறும் அஜித், தான் தேவன் என்றால் தேவன், நாடான் என்றால் நாடான், ஐயன் என்றால் ஐயன், தலித் என்றால் தலித் என்று சுலபமாக சமூக அடையாளத்தைக் கடந்து ஒட்டன்சத்திரத்து விநாயகமாக நிற்கிறார். சரி போகட்டும். குறைந்த பட்சம் தம்பிகளின் பாசப் பிணைப்பிற்கு ஒரு சோதனை வர வேண்டாமா? அந்த சோதனையில் சறுக்கி, பின்னர் திருந்தி தம்பிகள் அண்ணன் அரவணைப்பில் வர வேண்டாமா? இதுபோன்ற எந்த திருப்பங்களும் இல்லாமல் மொண்ணையாக அண்ணன் தம்பி நான்கு பேர் என்று ஒரு கதை சொல்லப்படுவது அபத்தமாக இருக்கிறது. 'முரட்டுக்காளை' படத்தை யோசித்துப் பாருங்கள்; 'மாயாண்டி' குடும்பத்தார் படத்தையாவது





வீரம்

நினைத்துப் பாருங்கள். அதெல்லாம் வெகுஜன சினிமா. 'வீரம்' வணிக சினிமா. அதனுள் வெகுஜன மனோவியலின் துடிப்பு ஒலிக்கவில்லை.

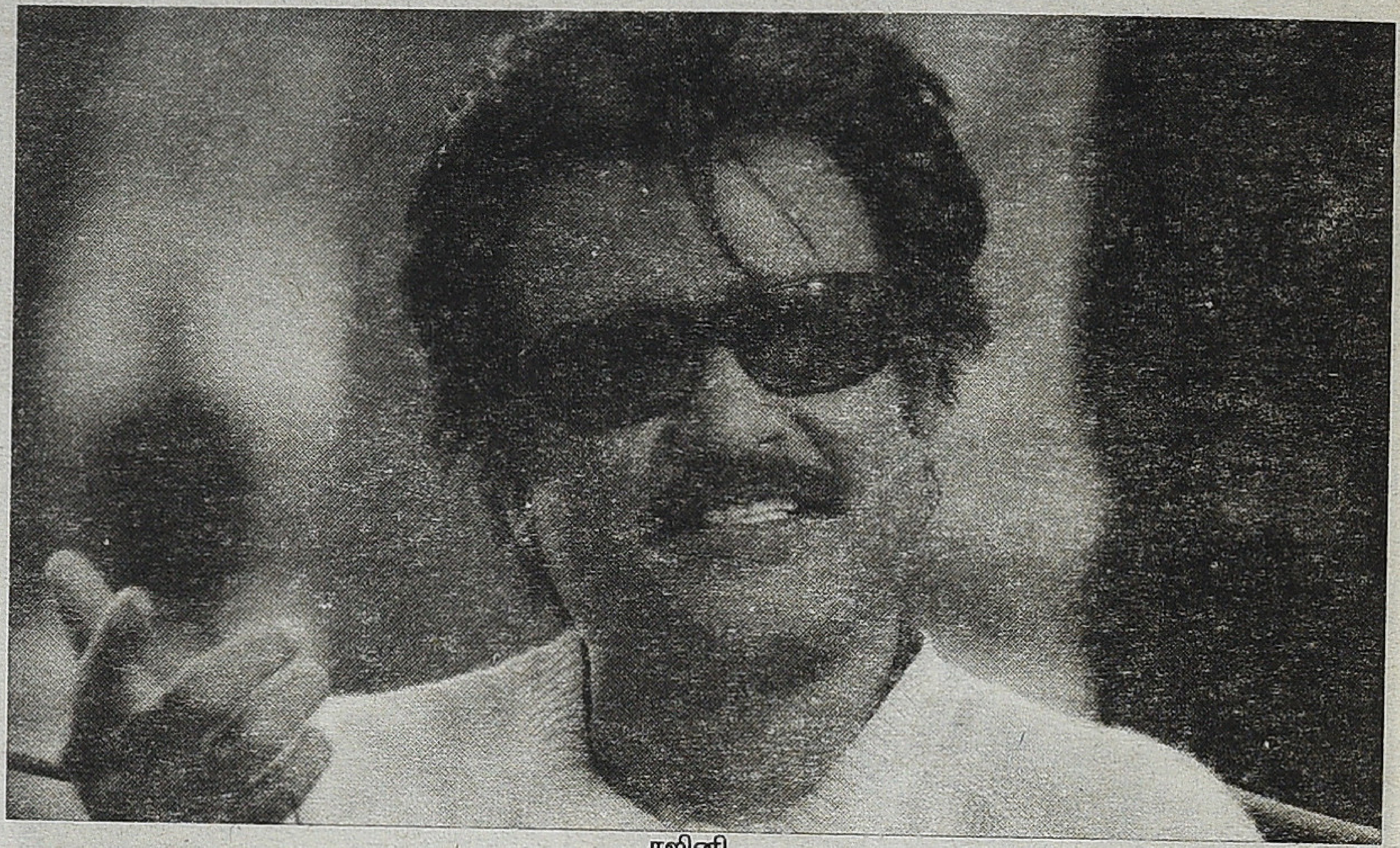
சுருக்கமாகச் சொன்னால் 'ஜில்லா', 'வீரம்' இரண்டிலுமே முரண் என்பது பந்தங்களுக்குள்ளே ஏற்படுவதாக இல்லை. எனவே, படத்தில் எந்த சுவாரசியமும் இருப்பதில்லை. முரண்களற்ற பந்தங்கள், மோதலற்ற காதல் என்று உப்புசப்பில்லாமல் படத்தை எடுத்து வெறும் வர்த்தக ஏற்பாடுகளின் மூலமாக நாற்பது கோடி, நாற்பத்தைந்து கோடி என்று சம்பாதிப்பதை வணிக சினிமா என்றுதான் சொல்ல முடியும். அடுத்த மாதமே முற்றிலும் மறக்கப்படப்போகும் இந்தப் படங்களை வெகுஜன சினிமா என்று சொல்லி தமிழ் சினிமாவைக் கேவலப்படுத்த முடியாது.

கதாநாயக எதிரிணைகள்: விஜய் x அஜித் = எம்.ஜி.ஆர் x சிவாஜி?

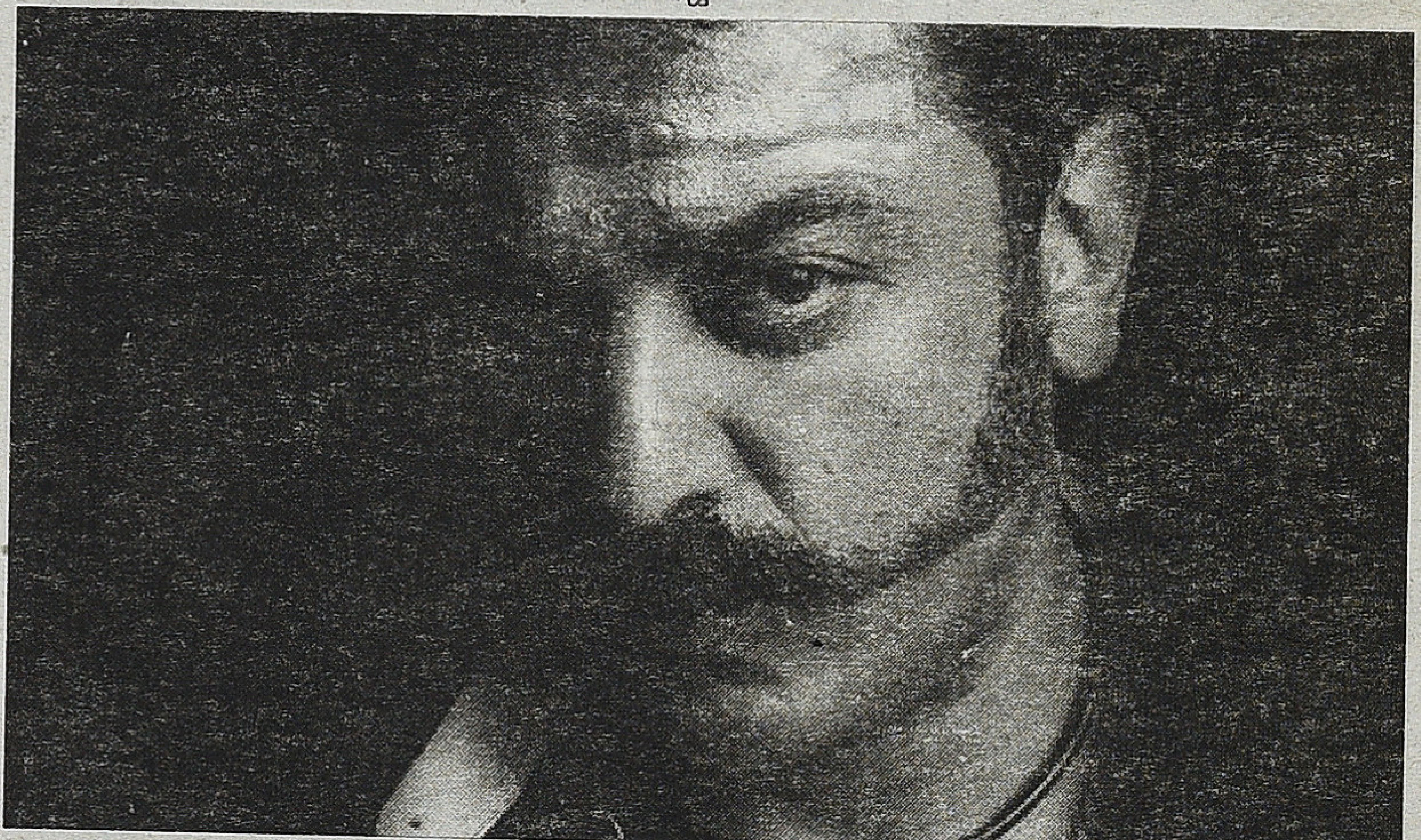
தமிழ் சினிமாவின் அபூர்வமான ஒரு வரலாற்று பரிமாணமாக, மாறுபட்ட திறன்களை கொண்ட போட்டியாளர்களாக, எதிரிணைகளாக எம்.ஜி.ஆரும் சிவாஜியும் உருவானார்கள். சிவாஜியின் முதல் படமான 'பராசக்தி' வெளிவந்த ஆண்டு 1952; எம்.ஜி.ஆரின் கடைசி படம் வெளிவந்து அவர் முதல்வராக பதவியேற்று திரையுலகிலிருந்து விடைபெற்ற ஆண்டு 1977. இருபத்தைந்து ஆண்டு காலம் இருவரும் துருவ இணைகளாக தமிழ் திரைவெளியினை ஆக்கிரமித்திருந்தனர். உடல் நலக் குறைவு காரணமாக ஐந்தாவது வரை படிக்காத நான், ஆறாம் வகுப்பில் 1971ஆம் ஆண்டு சேர்ந்தபோது வகுப்பில் மாணவர்கள் கேட்ட முதல் கேள்வி, "உனக்கு எம்.ஜி.ஆர் பிடிக்குமா சிவாஜி பிடிக்குமா" என்பதுதான். இப்படி சமூகத்தில் ஒவ்வொருவரும் தான் எம்.ஜி.ஆர் ரசிகனா சிவாஜி ரசிகனா என்று தீர்மானிக்க வேண்டியிருந்தது. அதைத் தவிர இருவரது ரசிகர் மன்றங்களும் களத்தில் போட்டி போட்டுக்கொண்டு அவர்கள் படங்களை ஆதரித்தது வரலாறு.

இப்படி போட்டியாளர்களான கதாநாயக எதிரிணைகளுக்கு பழக்கப்பட்டு போயிருந்த சமூகம், எம்.ஜி.ஆர். முதலமைச்சராகி திரையுலகிலிருந்து விடைபெற்றதும் கொஞ்சம் தவித்துப் போனது. அப்போது உள்ளே நுழைந்திருந்த ஆற்றல் மிக்க நடிகர்களான ரஜனியையும் கமலையும் அடுத்த போட்டி எதிரிணைகளாக்கி ஆசுவாசமடைந்தது. ஆனால், எம்.ஜி.ஆர். சிவாஜி எதிரிணைக்கு இருந்த முக்கியத்துவம் முழுவதுமாக ரஜனி - கமல் எதிரிணைக்கு கிடைக்கவில்லை. காலப்போக்கில் ரஜினியின் வெகுஜன ஈர்ப்புடன் கமலஹாசன் போட்டி போட விரும்பாமல் தன் திரைப்படங்களை முற்றிலும் மாறுபட்ட பரிமாணங்கள் கொண்டதாக உருவாக்கத் தொடங்கினார்; பாதிக்குப்பாதி நகைச்சுவைப் படங்களைக் கொடுக்கத் தொடங்கினார் (குணா, மகாநதி ஒரு புறம்; மைக்கேல் மதன காமராஜன், ஔவை சண்முகி இன்னொரு புறம்). இதன் காரணமாக ஒருவர் ரஜனி, கமல் இருவரையுமே ரசிக்கும் சாத்தியம் உருவாகியது. இருவரும் போட்டியாளர்களல்ல, மாறுபட்ட திறனாளர்கள் என்ற எண்ணமே மேலோங்கியது. போட்டியாளர்களாக இருக்க வேண்டிய எதிரிணையை போட்டியற்ற எதிரிணையாக மாற்றிவிட்டனர் இருவரும்.

இந்தக் காலகட்டத்தில் எம்.ஜி.ஆர்.- சிவாஜி போட்டி எதிரிணை அவர்கள் காலத்திற்கு முன்பே எம்.கே.டி.- பி.யூ.சி. எதிரினையாக இருந்ததாகவும் அது ரஜனி கமல் வரை தொடர்வதாகவும், தமிழ் சினிமாவின் நிரந்தர குணாம்சம் இது என்றும் ஒரு கருத்து உருவாக்கப்பட்டது. இது ஒரு சுவாரசியமான கற்பனை மட்டுமே. எம்.கே.டி.- பி.யூ. சின்னப்பா போட்டி



ரஜினி



கமலஹாசன்

எதிரிணையாக இருக்கவில்லை. இசையுலகில் பிரபல பாடகர்கள் பலர் இருப்பதுபோல இருந்தார்கள்; இருவரும் முன்னணியில் இருந்தார்கள் என்பதைத் தவிர இருவரையும் ஒப்பிட்டுப் பேசவோ, பெரிய அளவில் பேதப்படுத்தி விவாதிக்கவோ ஒன்றுமில்லை.

ஆனால், இப்படி ஒரு போட்டி நாயக எதிரிணைகளின் மீது ஒரு கவர்ச்சி இருப்பதால், தொண்ணூறுகளின் இறுதியில் கல்லூரிகளில் நுழைந்த இளைஞர்கள், குறிப்பாக ஆண்கள், தல x தளபதி என்னும் விஜய் x அஜித் போட்டியை கட்டமைத்தார்கள். இது இளைஞர்களின் முனைப்பாக இருந்ததே தவிர சமூகத்தின் பிற பிறவினரை ஈர்க்கவில்லை. உதாரணமாக, எனக்கு பரிச்சயமான நண்பர்கள் வேலை செய்த அலுவலகங்கள், வங்கிகள் போன்றவற்றில் விஜய்க்கோ அஜித்திற்கோ பெரிய வரவேற்பு எதுவும் இருக்கவில்லை. கிராமப்புற இளைஞர்கள், குறிப்பாக சிறு நகரங்களில் கல்வி பயின்றவர்கள் இதில் ஈடுபாடு காட்டினர் என்பதை 2006ஆம் ஆண்டு களப்பணி செய்தபோது கவனித்தேன். அதிலும்கூட விஜய்க்கு வடமாவட்டங்களிலும் அஜித்திற்கு தென் மாவட்டங்களிலும் வரவேற்பு இருப்பதாகத் தோன்றியது. ஒரே கிராமத்தில் விஜய், அஜித் இருவருக்கும் ரசிகர்களோ மன்றங்களோ இருக்கும் நிலையை அதிகம் பார்க்க முடியவில்லை. ஒரு கிராமத்தில் உங்களுக்குப் பிடித்த கதாநாயகன் யார் என்று 15 முதல் 35 வயது வரை உள்ளவர்களைக் கேட்டால் ஏழு அல்லது எட்டு பெயர்கள் பதிலாக வரும் நிலையே 2007இல் இருந்தது. விஜய்காந்த், சரத்குமார் ஆகியவர்களின் பெயர்களைக் கூட கிராமங்களில் பலரும் சொன்னார்கள். சிலர் பரத் என்றுகூட சொன்னார்கள். விஜய்க்கும் அஜித்திற்கும் எந்த விசேஷ முக்கியத்துவமும் இருக்கவில்லை என்பதே கள ஆய்வில் நான் கண்ட உண்மை.

விக்ரம், சூர்யா ஆகிய இரு நாயகர்களின் வருகை விஜய் x அஜித் எதிரிணையை மேலும் பாதித்தது. நந்தா, காக்க காக்க, பிதாமகன், கஜினி படங்கள் சூர்யாவை பெண்களின் தனிப்பெரும் நாயகனாக மாற்றியது என்றே என் கள ஆய்வின் அடிப்படையில் நினைக்கிறேன். சேது, தூள், சாமி படங்கள் விக்ரமை நோக்கியும் இளம்பெண்களை ஈர்த்தன.

ஆனால், திரைப்படத்தொழிலை ஒட்டி இயங்கும் தொலைக்காட்சி, அச்சு ஊடகங்கள் விஜய்யை ரஜினிகாந்தின் வாரிசாகக் காட்டுவதற்கு பெரு முயற்சி மேற்கொண்டன. விஜய் x அஜித் போட்டி எப்படியாவது உருவாகி அந்த 'போட்டி எதிரிணை கதாநாயகத்துவம்' பணத்தைக் கொட்டும் இயந்திரமாகிவிடாதா என்ற ஏக்கம் ஊடகத்துறையில் பலருக்கும் இருப்பது புலனாகியது. இப்போதுகூட ஆனந்த விகடனின் இரண்டு அடுத்தடுத்த அட்டைப் படங்களில் இந்த எதிரிணை இடம் பெற்றுள்ளதைப் பார்க்கலாம். இதெல்லாம் அலாவுதீன் விளக்கென்று நினைத்துக்கொண்டு வெறும் விளக்கை தேய் தேயென்று தேய்ப்பதுபோலத்தான். கைதான் எரியும், எந்த பூதமும் புறப்படாது. அதற்கு முக்கியமான காரணம் முடிந்துபோன முக இயந்திர கதாநாயகத்துவம்.

முக இயந்திரம்

முக இயந்திரம் (faciality machine) என்பது மிக முக்கியமான ஒரு கருத்தாக்கம். ஷில் தெல்யூஸ் மற்றும் ஃபெலிக்ஸ் குவத்தாரி எழுதிய ஆயிரம் சமவெளிகள் (A Thousand Plateaus) என்ற அபூர்வமான தத்துவ ஆக்கத்தில் இந்தக் கருத்தாக்கம் இடம் பெறுகிறது. விரித்தெழுதினால் ஒரு பெரிய நூலாக உருவெடுக்கும் ஆற்றல் பெற்ற இந்த முக்கிய கருத்தாக்கத்தை எளிமையாகப் பின்வருமாறு அறிமுகப்படுத்தலாம்.

எம்.ஜி.ஆர்

சிவாஜிகணேசன்

பல்வேறு சிறு குழுக்களாக இயங்கும் மனிதர்கள், தங்களுடைய இயக்கத்திற்குத் தக்கபடி அந்தந்த குழுவிற்கான குறியியக்க வலைப் பின்னல்களையும் கதைகளையும் சமிக்ஞைகளையும் குறியீடுகளையும் உருவாக்கிகொள்கிறார்கள். இந்தக் குறியியக்க அமைப்புகள் ஒரு தருணத் தில் தளர்வுற்றுச் சிதைகின்றன. அனைத்து குழுக்களையும் இணைக்கும் பெரியதொரு குறியியக்க வலைப்பின்னல் உருவாகிறது. அவ்வாறு நிகழும்போது இரண்டு அச்சுகளில் குறியியக்கம் தன் வலையைப் பின்னுகிறது. ஒன்று தனிமனிதர்களைக் கட்டமைக்க விழையும் தன்னிலையாக்கம் (axis of subjectification); இன்னொன்று அவர்களையெல்லாம் ஒருங்கிணக்கும் நிலைக்குறியீட்டாக்கம் (axis of signifiance). இந்த இரண்டு அச்சுகளும் இணைந்து செயல்படும் இயந்திரம் முக இயந்திரம். இதில் நிலைக்குறி யீட்டாக்கம் ஒரு சுவர் போலவும் தன்னிலையாக்கம் அதில் சிறு துளைகளாகவும் உருவகம் கொள்ளத் தக்கதாகும். வெள்ளைச்சுவரில் கறுப்புப் புள்ளிகள் அல்லது கறுப்புச் சுவரில் வெள்ளைப்புள்ளிகள் உருவாக்கும் இயந்திரமே முக இயந் திரம். மானுட வரலாற்றின் பல்வேறு கட்டங்களில் பல்வேறு சமூகங் களில் இந்த முக இயந்திரங்கள் தோன்றுகின்றன. அவை சமூக ஒருங்கிணைப்பைச் செயல்படுத்த விழைகின்றன.

தமிழ்த் திரைப்பட வரலாறு குறித்த என்னுடைய ஆய்வில் தமிழ் என்ற ஒரு குறி, மொழியின் பிரத் யேக செயல்பாட்டின் இயக்கம் பெற்று, தமிழர்களை ஒருங் கிணைக்கும் குறியாக திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தால் மாற்றப் பட்டதையும், அது திரைப்பட வசனங்கள் மற்றும் கதையாடல்கள் மூலம் பரவலானதையும் குறித்து விவரித்திருந்தேன். அப்போது அந்த நிலைக்குறியீட்டாக்கத்தின் இரண்டு அச்சுகளாக எம்.ஜி.ஆரும் சிவாஜியும் முக இயந்திர கதாநாயக எதிரிணையை உருவாக்கியதாகக் கருதலாம் என்று தோன்றியது. சிவாஜியின் குணச் சித்தர கதாபாத்திரங்கள் தன்னிலை யாக்க அச்சில் செயல்பட, எம்.ஜி. ஆரின் அநீதி எதிர்ப்பு சாகச கதா நாயகத்துவம் நிலைக்குறியீட்டாக்க அச்சில் செயல்பட இருவரின் போட்டி கதாநாயக எதிரிணை தமிழ் சமூகப் பரப்பின் முக இயந்திரமாக கட்டமைக்கப்பட்டதை என் ஆய்வில் விவரித்திருந்தேன். இந்த இருவரின் திரைக் கதையாடல்களும் இப்படி ஒரு இயந்திரத்தைக் கட்டமைக்கும் விதமாக அமைந்தது ஒரு அபூர்வ நிகழ்வு என்றுதான் சொல்ல வேண்டும்.

எம்.ஜி.ஆர். - சிவாஜி எதிரிணை திரையுலகில் பிரதான இடம் வகித்த இருபத்தைந்து ஆண்டுகள் தமிழ்ச் சமூகம் நவீன அரசியல் தொகுதியாகக் கட்டமைக்கப்பட்ட காலகட்டம்; 1952 முதல் 1977 வரையிலான காலகட்டம். இந்த வரலாற்று முக்கியத்துவம் வாய்ந்த காலகட்டத்தில் முக இயந்திரத்தின் தேவை இருந்தது. பின்னர் கல்வியும் அச்சு மற்றும் தொலைக்காட்சி ஊடகங்களும் பெருகப் பெருக இந்த தேவை குறையத் தொடங்கியது. ஆனால், சமூக கலாசார வரலாறு குறித்த பிரக்ஞையற்ற நிலையில் இந்த மாற்றங்களைப் புரிந்துகொள்ள முடியாது.

சமூக மாற்றம் என்றால்தான் என்ன?

சமூக மாற்றம் என்றால் என்ன என்பதை உள்வாங்குவது கடினம்; அதிலும் இன்று, 2014ஆம் ஆண்டில் மிகவும் கடினம். உதாரணமாக இந்தக் கட்டுரையை நகர்புற மத்தியதர வர்க்கத்தை சேர்ந்த முப்பது வயதான ஒருவர் படிக்கிறார் என்று வைத்துக்கொள்ளுங்கள். அவருக்கு முதலில் லேசாக நினைவிலிருக்கும் வரலாற்று நிகழ்வே ராஜீவ் காந்தியின் மரணமாகத்தான் இருக்கும். அதையும் அவர் தொலைக்காட்சியில்

பார்த்திருப்பார். அவரது பள்ளிப் பருவம் திரைப்படங்களை தொலைக் காட்சியில் வீட்டில் குடும்பத்துடன் பார்த்து வளர்ந்ததாக இருக்கும். தொலைக்காட்சி சீரியல்களையும் பார்த்து வளர்ந்திருப்பார். எப்போதாவது 'எஜமான்', 'அருணாசலம்' போன்ற முக்கியமான படங்களுக்கு திரையரங்கிற்கு போயிருப்பார், திரையரங்கத்தில் பார்க்கும் திரையை பெரிய தொலைக்காட்சி திரையாகவே அவர் உணர்ந்திருப்பார். 'வெகுஜன சினிமா' என்ற சொற்சேர்க்கையே தொலைக்காட்சியால் கேள்விக்கு உள்ளாகத் தொடங்கிய காலகட்டத்தில்தான் அவரது வாழ்க்கையே அடங்கியிருக்கிறது.

பி.யூ. சின்னப்பா

முன்னொரு காலம் இருந்தது. அதில் அசையும் பிம்பங்களையும் தூர தேசத்து அதிசய காட்சிகளையும் பார்ப்பதற்கான ஒரே மாயவெளியான திரையரங்கம் புலன்களைக் கூர்மைப்படுத்தும் அசாத்தியமான ஆற்றல் கொண்டதாக இருந்தது. அதில் பார்த்த கதைகளையும் காட்சிகளையும் மாதக்கணக்கில் பேசி வளர்ந்த என் தலைமுறையினர் இந்த முப்பது வயதுக்காரரிடம் என்ன பெரிதாக விளக்கிவிட முடியும்?

இன்னும் கொஞ்சம் பின்னோக்கிப் பார்த்தால் தொலைக்காட்சி வருவதற்கு முன்னால் மக்களிடையே இருந்த தொடர்புச்சாதனங்கள் என்ன என்ற கேள்வி எழும். அச்சு ஊடகத்தைப் பயன்படுத்த வேண்டுமென்றால் எழுதப் படிக்க தெரிந்திருக்க வேண்டும். அதில்லாவிட்டால் வானொலி. டிரான்ஸிஸ்டர் ரேடியோக்கள் அறுபதுகளில் அதிகரிப்பதற்கு முன் வானொலி என்பது கிராமப்புறங்களில் நில உடமையாளர்களிடம் மட்டுமே இருக்க முடியும்.

முதல் தேர்தல் 1952இல் நடந்த போது தமிழக மக்களில் எழுதப் படிக்கத் தெரிந்தவர்கள் பதினெட்டு சதவீதம். உட்புற கிராமங்களில் கல்வி என்பதே இல்லாமலிருந்த சூழல். காலனீய ஆட்சியின் வளர்சிதை மாற்றங்களால் மரபிலிருந்த ஆற்றல்களும் சிதைந்து வளர்ச்சி என்பதனையும் சந்திக்காமல் பெரும்பகுதி மக்கள் தேங்கியிருந்த நேரம் எனலாம். தமிழகத்தில் மூன்று கோடி மக்களில் அதிகபட்சம் ஐம்பது இலட்சம் பேர் எழுதப்படிக்கத் தெரிந்திருந்ததாக வைத்துக்கொண்டாலும் இன்று ஏழேகால் கோடியில் ஆறு கோடி பேர் எழுதப்படிக்க தெரிந்தவர்களாக இருப்பதுடன் அதை ஒப்பிட வேண்டும்.

மற்ற ஊடகங்களால் சென்றடைய முடியாதிருந்த மக்களைத் திரைப் படங்கள் சென்றடைந்தன. மக்களை ஜனநாயகப்படுத்துவதிலும், பொதுச் சமூகவெளி என்பதைக் குறித்த மனப் பதிவுகள் உருவாகவும் மிகப்பெரிய பங்காற்றுவதாக இருந்தன திரைப் படங்கள். நிலவுடமைச் சமூகத்தின் நுகத்தடியில் மாட்டிக்கொண்டிருந்த மக்களை மெல்ல கைப்பிடித்து நவீன சமூகவெளிக்குள் அழைத்து வந்தது தமிழ் சினிமா. உழவு முடிந்ததும் பத்து கிலோமீட்டர் நடந்து சென்று டெண்ட் கொட்டகை திரையின் வழியாக நவீன சமூகவெளியில் பிரவேசித்த இளம் விவசாயக்கூலி படம் முடிந்ததும் மீண்டும் பத்து கிலோமீட்டர் நடந்து ஊர்மந்தையில் படுத்திருந்து காலையில் வயலுக்கு போனான். அந்த நவீன சமூகத்தின், நுழைவாயிலான வெண்திரையின், துவார பாலகர்களாக இரண்டு புறமும் நின்றார்கள் எம்.ஜி.ஆரும் சிவாஜியும்.

வெகுஜன சினிமாவும் வணிக சினிமாவும் முற்றிலும் வேறானதா?

வெகுஜன மனோவியல் என்பதும், வெகுஜன கலாசாரம் என்பதும் ஏற்கனவே உருவாகி திடப்பட்டு இருக்கும் நிலப்பரப்பு அல்ல. அது மேகங்களைப் போல கலந்து பரவும் தன்மை கொண்டவை. அதில் மேற்பரப்பும் இருக்கும், ஆழமும் இருக்கும். அது பெருமளவு பொதுப்புத்தி சார்ந்திருக்கும். அதற்குள்ளேயே பல குரல்தன்மை கொண்டிருக்கவும் செய்யும். பெண்களை உயர்த்தியும் பேசும், ஆணாதிக்க நடைமுறைகளைக் கொண்டாடவும் செய்யும். தன் போக்கில் விமர்சனப் பிரக்ஞையை உள்வாங்கவும் செய்யும். பல்வேறு சமூகக் குழுக்களின் குறியியக்க வலைப்பின்னல்களிலிருந்து தன் சரடுகளை எடுத்துக் கோர்த்துக் கொள்ளும். பொதுவாக இவ்வகையாகக் கதையாடல்கள் உருவாகும் போது அவை மக்களுக்குப் பிடித்தமாக இருக்கும் என்பதால் அவை வணிக ரீதியாக வெற்றிபெறும். நாமக்கல் ராமலிங்கம் 1942ஆம் ஆண்டு சிறையிலிருக்கும்போது எழுதி, 1944இல் பதிப்பிக்கப்பட்ட 'மலைக்கள்ளன்' நாவல் வெகுஜன மனோவியல் அம்சங்களை உள்ளடக்கிய ஒரு தார்மீக சாகச கதையாக இருந்தது. தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம், ஹிந்தி மற்றும் சிங்களம் ஆகிய ஆறு மொழிகளில் பட்சி ராஜா ஸ்டுடியோ ஸ்ரீராமுலு நாயுடுவின் மேற்பார்வையில் தயாரிக்கப்பட்டு எல்லா மொழிகளிலும் பெரும் வெற்றிப்படமானது இந்த நாவல். கலைஞர் எழுதிய திரைக்கதை வசனமும் அதன் வெற்றிக்குக் கூடுதல்

எம்.கே.தியாகராஜ பாகவதர்

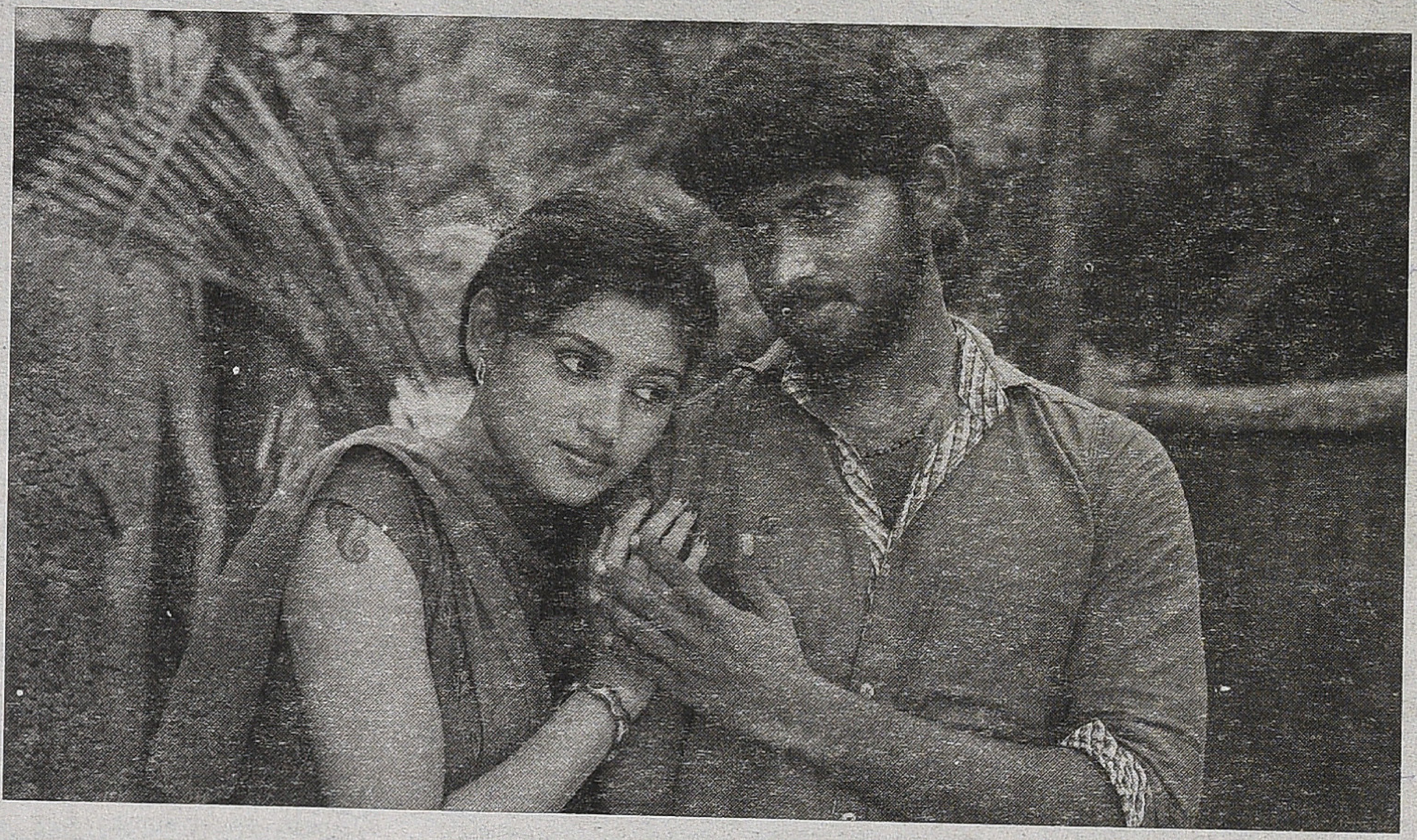
காரணமாக அமைந்தது. கலைஞரின் திரைக்கதை, வசனங்களை ஒட்டியே எல்லா மொழிப் படங்களும் அமைந்தன.

இப்படி வெகுஜன மனோவியலை அனுசரித்த சாகச படங்களில் ஜனரஞ்சக அம்சங்களாக நடனங்கள், சண்டைக்காட்சிகள், நகைச்சுவைக் காட்சிகளை சேர்ப்பது இந்திய சினிமாவின் வழக்கம். சில படங்களில் கிளர்ச்சியூட்டும் கவர்ச்சியான நடனங்களும் ஜனரஞ்சக அம்சத்தை வலியுறுத்த அமைக்கப்பட்டபோது வணிக நோக்கம் முன்னுரிமை பெறத்துவங்கியது. அதாவது வணிக நோக்கினால் இரண்டு வகைகளில் திரைப்படக் கலையின் வளர்ச்சி தடைபடலாம். ஒன்று: வெகுஜன மனோவியலை அனுசரிப்பதற்காக கலாரீதியான புதிய நோக்குகளையும் விமர்சனப் பிரக்ஞை சார்ந்த வெளிப்பாடுகளையும் செய்வதை தவிர்ப்பது. இரண்டாவது வெறும் உணர்ச்சிகளைத் தூண்டிவிடும் ஜனரஞ்சக அம்சங்களை வணிகத்தின் பொருட்டு அதிகமாக்குவது. எனவே, கலை விமர்சகர்களுக்கு வெகுஜன சினிமா என்றுமே வணிக சினிமா என்றுதான் தோன்றி வந்திருக்கிறது. ஆனால், ஆய்வு நோக்கில் சினிமாவை பரிசீலிக்கும்போது வெகுஜன உளவியல் சார்ந்து பல அம்சங்கள் அவற்றில் வெளிப்படுவதையும், சமூக மாற்றத்தில், கலாசார வரலாற்றில் அவை வகித்த முக்கியமான பாத்திரத் தையும் கவனிக்கிறோம்.

இப்படி ஆய்வு நோக்கில் செயல் படும் எங்களை கலைநோக்கு, மாற்று சினிமா ஆர்வலர்கள் வணிக சினிமாவிற்கு வக்காலத்து வாங்கு பவர்களாகப் புரிந்துகொள்வதைத் தொடர்ந்து கண்டித்து வருகிறோம். ஆனால், அவர்கள் சிந்தனை முதிர்ச்சி அடைவதாகத் தெரிவதில்லை. என்னைப் பொறுத்தவரை நான் கலா பூர்வமான சினிமாவை உளமார நேசிப்பவன். உலக அளவிலும் இந்திய அளவிலும் எடுக்கப்பட்ட சிறந்த கலாபூர்வமான திரைப்படங்களை குறித்து தொடர்ந்து ஆழமாக சிந்தித்து வருபவன். ஓஸு முதல் ஜான் அப்ரஹாம் வரையிலான கலைஞர்களின் படைப்புகளைத் தொடர்ந்து ஆராய்ந்து வருபவன். அதற்காக வெகுஜன மனோவியல், வெகுஜன கலாசாரம், சமூக கலாசார வரலாறு ஆகியவற்றை மதிக்காமல் தமிழ் சினிமாவை ஒட்டுமொத்தமாக இகழ்ந்து பேசுவதையும் அதன் சாதனைகளைப் புறக்கணிப்பதையும் வன்மையாக கண்டிப்பவன். சுதந்திரம் அடைந்ததைத் தொடர்ந்த அடுத்த முப்பதாண்டுகளில் தமிழ்ச் சமூகம் ஒரு நவீன ஜனநாயக சமூகமாக மலர்ச்சியுற தமிழ் சினிமா செய்த பங்களிப்பு மகத்தானது என்பதை ஆய்வுபூர்வமாக அறிந்து, உணர்ந்து எழுதி வருபவன். அதனடிப்படையில் 'ஆரம்பம்' படத்திற்கும் 'பாண்டிய நாடு' படத்திற்கும் உள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகளைச் சுட்டிக்காட்டியும், 'ஜில்லா', 'வீரம்' படங்களின் சத்தற்ற வணிகத்தன்மையை விமர்சித்தும் எழுதக் கூடியவன். இதைப்போன்றே தமிழ் சினிமாவிற்கென வளமான விமர்சனப் பார்வைகள் பெருக வேண்டும் என விரும்பியே காட்சிப் பிழை இதழைத் தொடர்ந்து வெளி யிட்டு வருகிறோம் என்பதை மீண்டும் ஒருமுறை தெளிவுபடுத்த விரும்பு கிறேன். சமூக வரலாற்று இயக்கத்தை, கலாசார வரலாற்று சிக்கல்களைப் புரிந்துகொள்ளாமல் எனக்குத்தான் சமூக அக்கறை இருக்கிறது, சமூகத்தை மாற்றப்போகிறேன், நாட்டைத் திருத்தப்போகிறேன், கோட்டையை பிடிக்கப்போகிறேன் என்று கிளம்பு பவர்கள் எங்களைச் சாடுவதை வழக்க மாகக் கொண்டிருப்பதை நகைச் சுவை என்றே எடுத்துக்கொள்ள விரும்புகிறேன்.

சாதீய சினிமாவும் கலாசார சினிமாவும்

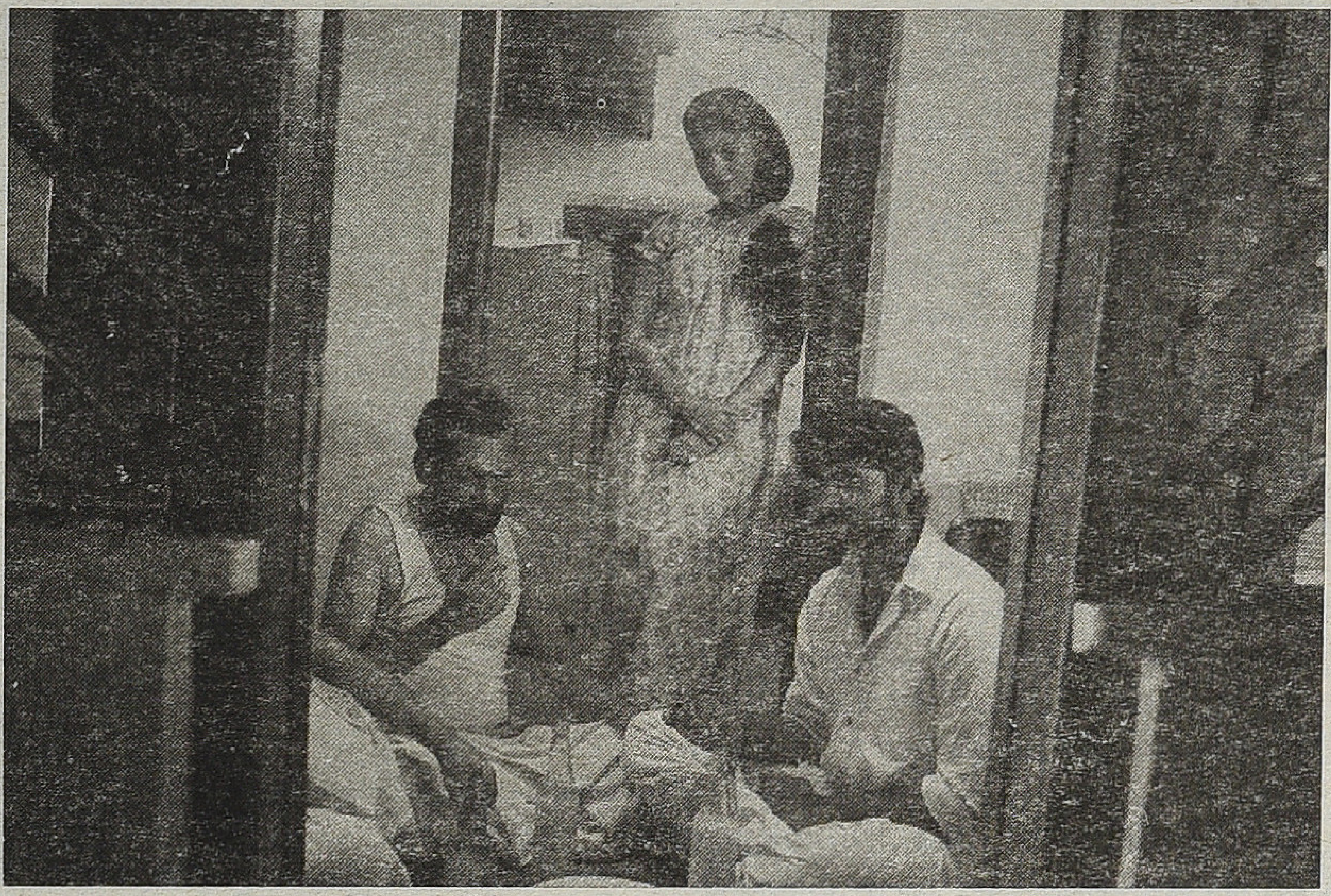
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்



திரைப்படம் வெளிவந்தவுடன் இணையத்தில் பதிவான விமர்சனக் குரலொன்று 'மதயானைக் கூட்டம்' படத்தை, 'நன்றாக எடுக்கப்பட்டிருக்கும் மிக மோசமான படம்' என்றது. விவாதிக்க நண்பர்கள் சிலரை அணுகியபோது அவர்களின் தயக்கம் 'மிகவும் அர்த்தம் பொதிந்ததாக' இருப்பதை உணர்ந் தேன். படம் பார்த்துவிட்டு என்னைத் தொடர்புகொண்ட நண்பரொருவர் எனது அபிப்ராயத்தை அறிய மிகுந்த ஆவலாய்ப் பேசியபோது, "படம் நல்லாருக்கு, ஆனா 'சாதி வெறி' ரொம்பத் தொந்தரவு பண்ணிருச்சு" என்றார். இந்தத் திரைப்படம் பற்றிய விமர் சனத்தை நான் எழுதுவது 'முறையாக' இருக்காது; சாதீய முத்திரை குத்தி சந்தியில் இழுத்துவிடுவார்கள் என அஞ்சி சிலரை அணுகினேன். மௌனம் பதிலானது!

'ஒரு சாதி, தனது சாதியப் பிறழ்வுகளையும் கலப்புகளையும் ஒழுக்க விதிமீறல்களையும் ரகசியமின்றி காலங்காலமாய் வாய்மொழிக் கதையாய் வாழ்வுப் பதிவாக்கியிருக்க, அதைத் தொகுத்து 'புதினமாக்கிய' சாகித்திய அகாதமி விருது பெற்ற படைப்பாளியும் பங்காற்றியிருந்த 'அரவான்' திரைப்படத்தின் தொடர்பில், 'அறுத்துக் கட்டுதலும் விதவை மறுமணமும் அவர்களின் வாழ்வாய் இருக்க அவர்களுக்கு ஏன் ஒழுக்கவிதிகளை போதிக் கிறீர்கள்' என்றதற்குத்தான், நான் 'சாதி வெறியனானேன்'. ஒரு கதைக்கருவின் 'ஆன்மாவை' சரியாக அடையாளம்

கண்டுவிட்டு, சுய புனைவில் படைப்பின் ஜீவனைக் கொன்று விட்டிருக்கிறீர்கள் என்பதற்குத்தான் அந்தப் பழிச்சொல். சாதிவெறி முக்காடு போட்டுக்கொண்டு உலவும் நாளில் ஒரு புதிய சாதி உருவான வரலாற்றை 'அடையாளங்காட்ட' முனைந்தது தவறானது.



தமிழ்ச் சாதிகளில் 'தன் வரலாறு' மிக விரிவாக ஆவணப்படுத்தப்பட்டு இருக்கும் சாதிகளில் ஒன்று, முக்குலத் தோர் என 'அரசியல்' அடை யாளப்படுத்தப்பட்டிருக்கும் சாதிக் குழுமத்தில் ஒன்றான பிரமலைக் கள்ளர் சாதி. மானுடவியலாளர்களின் தொடர் கவனத்திற்கு ஆளாகி பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கும் 'மானுட வாழ்வு' இவர்களுடையது. முதன் முதலில் ஐம்பதுகளில் லூயி டுமா என்ற மானுடவியலாளர் எழுதிய, மானுடவியல் ஆய்வுகளில் முக்கிய மாகக் கருதப்படும், 'பிரமலைக்கள்ளர்: எ சவுத் இண்டியன் சப் கேஸ்ட்' (PIRAMALAI KALLAR: SOUTH INDIAN SUB CASTE) எனும் நூலிலும், மிகச் சமீபத்தில் ஆனந்த பாண்டியன் என்ற மானுடவியலாளரின் 'தி குருக்கட் ஸ்டாக்ஸ்' (THE CROOKED STALKS) நூலிலும் இவர்கள் வாழ்வு விரிவாக ஆய்வு செய்யப்பட்டிருக் கிறது. சமீபமாக அதே இனக் குழுவைச் சேர்ந்த சுந்தரபாண்டி யன் என்ற ஆய்வாளரால் மிக விரிவாக 'பிரமலைக்கள்ளர் வாழ்வும் வரலாறும்' என்ற ஆய்வுப் பதிவொன் றும் செய்யப்பட்டுள்ளது. இவை எல்லாவற்றையும்விட அபூர்வமான நிகழ்வு, தமிழ் சினிமாவில் குறிப் பிடத்தக்க எண்ணிக்கையிலான திரைப்படங்களின் 'கதைக்கரு' ஆனதும் இவர்கள் வாழ்வு என்பதுதான். தமிழ் சினிமாவின் மைல்கல்லாக ஆய்வாளர்களால் அடையாளப்படுத்தப்படும் 'பதினாறு வயதினிலே' தொடங்கி 'மதயானைக் கூட்டம்' வரை இது தொடர்ந்தபடி உள்ளது. பாரதிராஜா, வைரமுத்து, ராசு மதுரவன், ரத்னக்குமார் போன்ற இந்த இனக்குழு படைப் பாளிகளின் இருப்பு அதைச் சாத்தியமாக்கியிருக்கலாம். என்றாலும், இவர்கள் வாழ்வு அன்பையும் காதலையும் வசீகரப் படுத்தவும் (பதினாறு வயதி னிலே, முதல் மரியாதை), பாசத்தைப் பிழிந்தெடுக்கவும் (கிழக்குச் சீமையிலே, மாயாண்டி குடும்பத்தார்), வீழ்ச்சியையும் அவலத் தையும் பேசவும் (கருத்தம்மா), சாதீயத்தின் வன்முறையைக் காட்டவும் (காதல், மைனா) போன்றவற்றுக்கும் ஏற்பானதே. இதனாலேயே இவர்களின் வாழ்வு கதைக்களமானது. இந்தப் பட்டியல் 'மாதிரி' மட்டுமே. இந்த வாழ்வு வைரமுத்துவின் கவிதை வரிகள் வழியாக எங்கும் நுழைந்துவிடும் வாய்ப்புக்கொண்டது. 'ராவணன்' படத்தில் 'காட்டுச் சிறுக்கி காட்டுச் சிறுக்கி யார் காட்டுச் சிறுக்கி இவ' என்ற வரிகள் இப்படியான ஒன்று தான். வடிவேலுவின் காமெடியில் 'உசிலம்பட்டி' வந்து வந்து போனபடி இருக்கும்.

'மதயானைக் கூட்டம்' கொஞ்சம் கவனமாகப் பார்த்தால் ஒரு ஆவணப்படத்தின் சாயல் கொண்டது. இன்னபிற படங்கள் அந்த வாழ்வை 'ஊறுகாயாய்' பாவித்திருக்க, விக்ரம் சுகுமாரன் அந்த வாழ்வின் திரையில் பதிவாகாத எச்சமான பகுதிகளை முடிந்தவரை அச்சு அசலாக பதிவு செய்திருக்கிறார். இன்னும் தெளிவாகச் சொல்வ தானால் ஒரு ஆவணப்படமும் புனைவும் சந்திக்கும் புள்ளியில் இயங்குகிறது இந்தத் திரைப்படம். அதனால்தான், அது ஒரே நேரத்தில் 'நன்றாக எடுக்கப்பட்ட மோசமான' படமாகிறது. விக்ரம் சுகுமாரன் அதே இனக்குழுவைச் சேர்ந்தவரா என்பது தெரியவில்லை. ஆனால், அவரது காட்சிப்படுத்தல்கள் முற்றிலும் யதார்த்தமானவை. அநேகமாக பிரமலைக் கள்ளர்களின் 'பெரிய சாவு'களில் தவறாமல் நிகழ்த்தப்படும் 'ராசா ராணி' கூத்தின் வழியாக, 'மதயானைக் கூட்டமான' பிரமலைக் கள்ளர்களின் பூர்வீக பூமியைப் பற்றிய (எட்டு நாடு இருபத்து நாலு உபகிராமங்கள் கொண்டது கள்ளர்பூமி) விவரணையுடன் துவங்குகிறது திரைப்படம். இரண்டு பெண்டாட்டிக்காரரான ஜெயக் கொடித் தேவரின் மரணத்தின் போது நிகழ்த்தப்படும் கூத்தனின் வார்த்தை களின் வழி விவரிக்கப்படுகிறது அவரது வாழ்வு.

மரண வீட்டின் 'மாண்புக்கு' எந்த வகையிலும் மரியாதை செய்யாத 'மக்கள் கலை' ராசா ராணி கூத்து. ஆடுபவர்கள் பெரும்பாலும் பறை யர்களே. சீண்டலும் நையாண்டியும் கொச்சையான பேச்சும் பாடலு மானது இந்தக் கூத்து. 'ராசா ராணி' ஆட்டத்தை, அதை நிகழ்த்தும் அசல் மனிதர்களைக் கொண்டே படமாக்கியிருக்கிறார்கள். இனிவரும் நாட்களில் 'இந்தக் குழுவினர்' இந்தத் திரைப்படப் புகழ் குழுவாவது உறுதி. ஆனால், அவர்களது அசலான வரிகள் ஒருபோதும் திரைப்படத் தணிக்கைக் குழுவின் கத்திரிக்கு தப்பியிருக்க முடியாது. 'எழவு' வீட்டின் காட்சிகளோடு துவங்கும் படத்தைப் பார்த்து 'உவ்வே' சொன்ன, ஆங்கில இந்து விமர்சகர் மாலதி ரெங்கராஜன், அந்த வரிகளைக் கேட்டிருந்தால் 'தமிழ்' மொழி தெரிந்தவராய்ப் பிறந்ததற்காக பெருத்த அவமானமும்

வேதனையும் அடைந்திருப்பார். மரண வீட்டின் வாசலில் உட்கார்ந்து வாய்விட்டுச் சிரித்துக் கொண்டிருக்கும் 'கூட்டத்தை' என்ன செய்வது? பெரும் பதற்றம்தானே, அதன் 'கலாசாரம்' பற்றிய அறிமுக மற்றவர்களுக்குத் தோன்றும்.

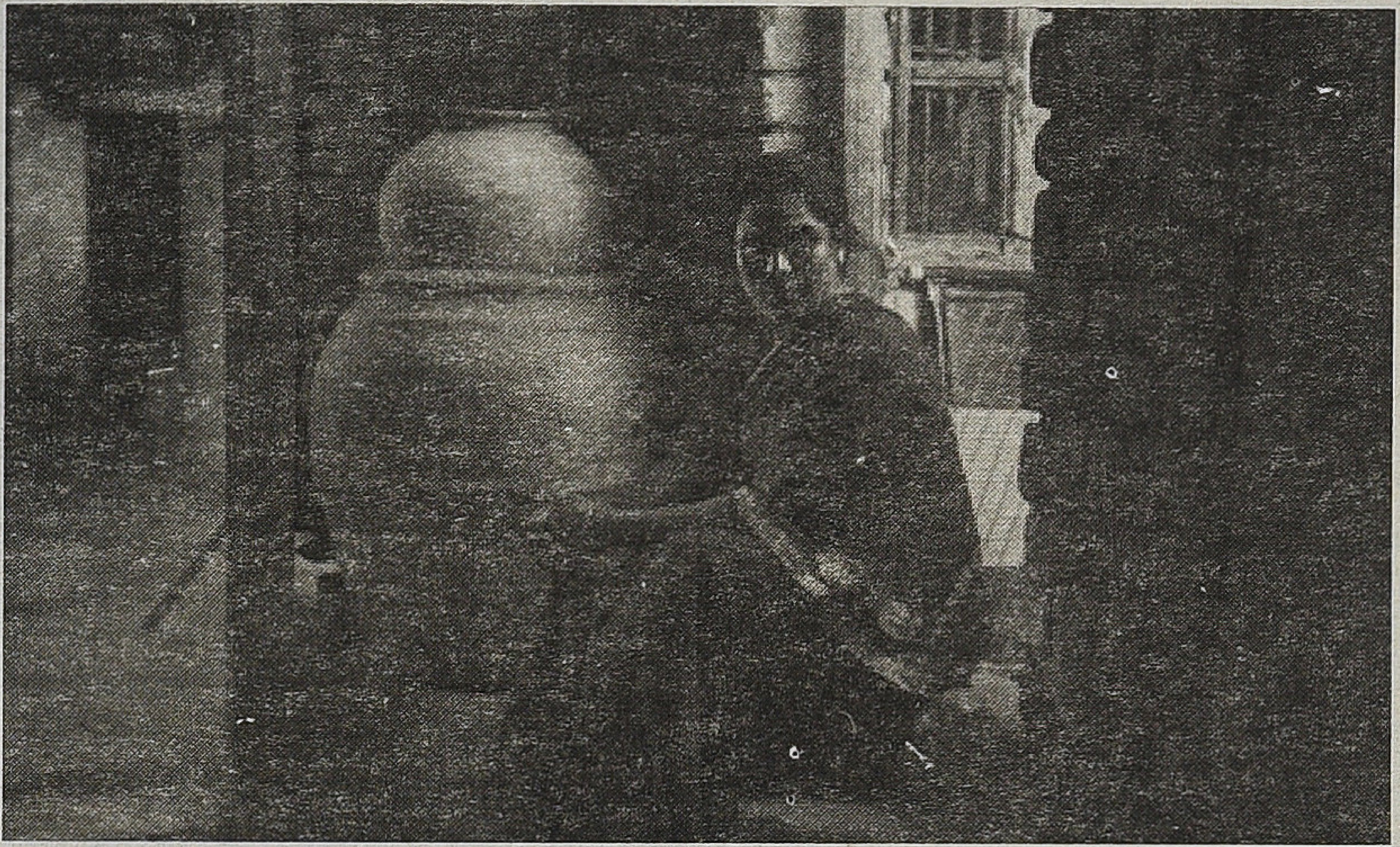
'மதயானைக் கூட்டம்' படத்திலேயே காட்சிப்படுத்தப் பட்டிருக்கும் மரண வீட்டில் நடக்கும் காபி, கலர், சரக்கு மற்றும் 'புல்மீல்ஸ்' விருந்து உபசரிப்புகள் ஆச்சர்யமானவைதானே. 'பெரிய சாவு' (அறுபது வயதைக் கடந்து வாழ்ந்து மறிப்பது) மரண வீட்டிற்கும், நெருங்கிய உறவினர்களுக்கும் (மாமன், மைத்துனன்) பெருஞ் செலவான நிகழ்வுதானே. மரண வீட்டின் 'விருந்து உபசரிப்புகள்' தாய்மாமன் மற்றும் சம்பந்திகளின் பொறுப்பு. 'மதயானைக் கூட்டம்' திரைப்படத்தின் 'வில்லங்கம்' இந்தப் புள்ளியில் தான் தொடங்குகிறது. இரண்டு பெண்டாட்டிக்காரரான ஜெயக்கொடி தேவர் இரண்டாவது மனைவி மற்றும் மக்களுடன் மட்டுமே வாழ்ந்து வருகிறார். முதல் மனைவியான சிவனம்மாதான் இந்த மகாபாரதப் போரின் மைய இழை.

தன்னைவிட்டு இன்னொருத்தியை 'சேர்த்துக்கொண்ட' புருசன் தன் பெயர் சொல்லி அழைக்கும் உரிமையைக்கூட வன்மமாக மறுப்பவள் சிவனம்மா. ஆனால், அவர் இறந்தவுடன் அதற்கான காரியங்கள் எல்லாவித கௌரவங்களோடும் தன் வீட்டில்தான் நடக்கவேண்டும்; அதாவது, அதிகாரப்பூர்வமான மனைவியான தான்தான் முச்சந்தி வரை நடந்து 'குடமுடைக்க வேண்டும்' என்பதில் கறாராய் இருப்பாள். ஜெயக்கொடி உயிரோடு இருக்கும்போது, அவர்கள் இருவரும் நேரடியாகச் சந்திக்கும் ஒரு காட்சியில், அவர் "செவனம்மா" என்று பேசத்துவங்க, "அத்தி... பேரைச் சொல்றதைப் பாரு... சாக வருது'' என்று உயிர்வலி கொண்டவளாய்த் துடிப்பாள். ஆனால், ஐந்து நிமிடத்திற்கு முன்தான் 'மார்க்க கல்யாண' வீட்டு 'மொய்' அறிவிப்பாளன், 'அவன்' பெயரை விட்டுவிட்டு அவள் பெயரை மட்டும் சொன்னதற்காகக் கடிந்துகொண்டிருப்பாள். வஞ்சிக்கப்பட்டதான கோபத்துடனும் ஆத்திரத்துடனும் வாழ்பவளான சிவனம்மா / ஜெயக்கொடி உறவில் மிச்சமாய் எஞ்சியிருக்கும் 'அன்பை' ஓரிரு மாண்டேஜ் காட்சிகளின் வழி அற்புதமாய் காட்சிப்படுத்தியிருப்பார் இயக்குனர். ஒரு காட்சியில் இருதாரத்து மகன்களுக்கிடையே மோட்டார் சைக்கிளில் அமர்ந்து 'கணவன்' போவதை ரசனையோடு பார்ப்பாள் சிவனம்மா. அதேபோல் பேரனுடன் சிவனம்மா நடந்து போவதை 'ரசிப்பார்' ஜெயக்கொடி. ஒரு காட்சியில் இரண்டாவது தாரத்து மகளை பைக்கில் போகும் இருவர் 'தொந்தரவு' செய்ய நடு ரோட்டில் அந்தப் பசங்களை கன்னத்தில் அறைந்து விரட்டுவாள், சிவனம்மா.

சிவனம்மாவின் அண்ணன் வீரத்தேவர். 'ராசா ராணி' ஆட்டக்காரன் சொல்வதுபோல், 'பாசமலர்' சிவாஜி - சாவித்திரி போன்றவர்கள் அவர்கள். இளவயதில் மனைவியை இழந்துவிட்ட அண்ணனுக்கு, தன் பதினைந்து வயதேயான மகளை மண முடித்து வைத்திருப்பாள் சிவனம்மா. தங்கையின் மனங்கோணாமல் நடப்பவன் அண்ணன். அவள் கண் பார்வையில் அவள் மனதறிந்து செயல்படுவான் வீரத்தேவன். அது ஜெயக்கொடிக்காக வியாபாரத்தில் விட்டுக்கொடுப்பது முதல், அவனை (ஜெயக்கொடியை) அவமதித்த எதிராளிகளைக் கொல்வதுவரை நீளும்.

அறுத்துக்கட்டும் சாதியில் 'போ நாயே!' என்று விலகிவிடுவதில்லை சிவனம்மாவின் பிரியம். அது தினமும் கனன்றபடி இருக்கும் நெருப்பு. அதன் கோரப்பிடியில் சிக்குண்டு கிடப்பவர்கள் அண்ணனும் தங்கையும். ஒருவகையில் அது அவர்களது கலாசாரம் கட்டமைத்துக் கொடுத்துவிட்ட 'சிறை'. அதில் இருவருமே 'பாதிப்பிற்குள்ளான' மனிதர்கள்; அதாவது, அவர்களது கலாசாரத்தின் 'Victim'கள்கூட. அந்தக் கலாசாரமே பதினைந்து வயதுப் பெண்ணை இருபத்தைந்து வயது மூத்த 'தாய் மாமனை' விரும்பி மணந்துகொள்ளச் செய்கிறது; அந்தக் கலாசாரமே குத்திவிட்டு ஜெயிலுக்குப் போனவனை 'கோழிக் குழம்போடு' போய்ப் பார்க்கச் செய்கிறது; 'குண்டா திருடிவிட்டு' ஜெயிலுக்குப் போவதற்கும், கொலை செய்துவிட்டுப் போவதற்குமான நுட்பமான வேறுபாட்டை உணர்த்துகிறது; அப்பாவின் பாசத் தங்கையின் மகன் என்பதானால் 'அய்த்தை மகன்' செய்யும் அவமரியாதைகளை ஏற்கச் செய்கிறது; அதுவே எல்லைமீறி 'எதிராளி'யின் முன் நடத்தப்படும் அவமரியாதையாகும் போது கொலை வெறித் தாக்குதலுக்குக் காரண மாகிறது; அதுவே கதைக்கருவின் மையச் சிக்கலான கொலைக்குக் காரணமுமாகிறது.

திரைப்படம் ஒவ்வாமையில் சிக்குவது அதன் சாதியப் பெருமிதச் சொல்லாடல்களால். கள்ளன் என்பவன் யார் என்பதற்கு திரைப்படத்தின் சில காட்சிகளில் சொல்லப்படும் 'விளக்கம்' சாதி மனிதரிடையே நிலவும் சொல்லாடல்தான் என்றாலும் அது பொதுவெளியில் உருவாக்கக்கூடிய எதிர்வினை பற்றிய அக்கறையின்றி செயல்படுவது உவப்



பானதில்லை. சுயசாதி விமர்சனமின்றி வெறும் பெருமிதமும் கொக்கரிப்பும் மட்டுமே இருப்பதான அனுமானமே கடும் விமர்சனத்திற்குக் காரணமாகிவிட்டது.

ஏற்கனவே அவதானித்தது போன்று ஒரு ஆவணப்படத்தின் நுட்பத்தோடு உருவாக்கப்பட்டிருக்கும் திரைப்படம் 'அவர்களின் மொழியை' அட்சரம் பிசகாமல் பேசி இருக்கிறது. அதனால்தான் 'கள்ளன்', 'கள்ளச்சி', 'கள்ளவீடு' போன்ற வார்த்தைப் பிரயோகங்கள் சரளமாய் புழங்குகிறது. யதார்த்த சினிமா உபாசகர்களாவது இதைக் கொண்டாடுவார்களா என்பது சந்தேகமே. அவர்களுக்கு சாதியின் இருப்பை பேசாத அல்லது ரகசியமாக்கும் யதார்த்தமே உவப்பானது. உரத்துப் பேசுவதே 'யதார்த்தம்' இல்லை என்பதில் தொடங்குவதுதானே 'இங்கு' யதார்த்தத்தின் அளவுகோல். யதார்த்தத்தின் ஒரு பண்பு அல்லது நோக்கம் 'வாழ்வுத் தருணங்களை' அசலாகக் காட்டுவதன் வழி, அந்த வாழ்வில் நிலவும் அவலங்களை, வீழ்ச்சியை, தோல்வியை, துரோகங்களை 'வெளிப்படுத்துவதும்' தானே. அந்த வாழ்வினை அதன் அத்தனை 'அடையாளங்களோடும்' அம்மணமாக்கி வெட்ட வெளிச்சமாக்கும் குணாம்சம் யதார்த்தத்திற்கு நிச்சயமாக உண்டு. 'மதயானைக் கூட்டம்' திரைப்படத்தின் இறுதி நோக்கம் 'சாதிப் பெருமிதம்' இல்லை என்பது தெளிவாக இருக்கிறது. இன்னும் சொல்வதானால் காட்சியின் இறுதி பிரேமில் கதையின் மிக பிரதானப் பாத்திரமும் கதை நாயகியுமான சிவனம்மா தன் கைகளில் தோய்ந்துள்ள ரத்தத்தை உயர்த்திக் காட்டி நிர்கதியாய் அழும் காட்சி சாதியின் வீழ்ச்சியை, தன் உள் முரண்களில், பிடிவாதங்களில், துரோகங்களில் வீழ்ந்துபடும் சமூகத்தை அடையாளப்படுத்துவதாக ஏன் வாசிக்க முடியவில்லை என்பது விளங்கவில்லை. அந்தவிதமான வாசிப்பு சாத்தியம் அந்த அவல அழுகையில் இருப்பதாகவே தோன்றுகிறது.

இந்தப் புள்ளியில் 'மதயானைக் கூட்டம்' திரைப்படத்தை சாதீய சினிமாவின் 'மாதிரி'யான 'தேவர் மகன்' திரைப்படத்துடன் ஒப்பிடுவது பொருத்தமாய் இருக்கும். தேவர் மகனும் மிகச்சிறந்த திரைக்கதை அமைப்பில் உருவான சினிமாதான். இன்னும் சொல்வதானால் ஹாலிவுட் சினிமாவான 'காட்பாதர்' திரைப்படத்தின் ஒரு சரடை மட்டும் உருவி உருவாக்கப்பட்ட படம். காட்பாதரின் மகனான மைக்கல் ஒரு 'வெளிக் கலாசாரப் பெண்ணுடன்' வருவதும், அவனது 'சுயவிருப்பமின்றியே' இறுதியில் 'காட்பாதர்' ஆவதும் அப்படியே எடுத்தாளப்பட்டிருக்கும். அது தவிர்த்து மறவர் சாதி அடையாளமே முத்துராமலிங்கத் தேவர் புகைப்படத்தில் Dissolve ஆகி Merge ஆகும் சிவாஜி இமேஜ் மட்டுமே. மற்றபடி மறவர் சாதி வாழ்வுப் பதிவாக எதையும் அடையாளங்காண முடியாது. பங்காளிகள் சண்டையில் மூடப்பட்ட கோவில், இழுக்கப்படாத தேர் என்பதெல்லாம் பிரத்யேகமான கலாசார அடையாளமல்ல. சாதீயத்தின் இறுமாப்பை பறைசாற்றும் கண்டதேவி தேர் போன்ற 'வில்லங்கங்களை' ஞாபகமூட்டும் எதிர்மறை அடையாளங்களே. இளையராஜாவின் குரலில் பாடப்பட்ட 'போற்றிப் பாடடி பெண்ணே, தேவர் காலடி மண்ணே' அங்கு புழங்கிய பாடலல்ல. உள்ளபடியே சொல்வதானால் அது பிரபலமானபின் அவர்களின் 'தேசீய கீதமாகிவிட்ட' ஒரு பாடல்தான். அந்தப் பாடல் வரிகளில் வரும் 'முக்குலத்துக் கல்யாணந்தான் முத்து முத்து கம்பளந்தான்' என்ற வார்த்தைகள் அர்த்தமற்றவை. மறவர்களின் கொடிவழி உறவோ இன்னபிற அடையாளங்களோ கிஞ்சித்தும் பேசப்பட்டிருக்காது. அதனால்தான் அந்தத் திரைப்படம் சாதிக்கு புத்திமதி சொல்லுவதான பாவனையில் 'வெற்றுப் பெருமிதங்களை' மட்டுமே பேசி 'சாதீயத்தைக்' கொண்டாடிய படமானது. இதற்கு முற்றிலும் மாறாக 'மதயானைக் கூட்டம்' கலாசார ஆவணமாகியிருக்கிறது. இந்தத் திரைப்படம் பட்டியலிடாத கலாசாரக் கூறுகள் மிகச் சிலவாக மட்டுமே இருக்க முடியும். இங்கு பெருமிதமான அடையாளங்கள் மட்டுமின்றி 'விபரீதமான' அடையாளங்களும் பேசப்படுகிறது. 'இந்த நாட்டிலயே முஸ்லீமுகள் தவிர 'சுன்னத்' செய்துகொள்ளும் ஒரே இந்து சாதி நாங்க தானப்பா' என அறிவிக்கிறது. 'முறைப் பெண்', 'முறை மாப்பிள்ளை' என்பதை மட்டுமே அறிந்தவர்களுக்கு, 'சுதந்திர மாப்பிள்ளை', 'கரைப் பொண்ணு' போன்ற கலாசார விழுமியங்களையும் அதன் அரசியல் பொருளாதார உள்ளீடுகளையும் கோடிட்டுக் காட்டுகிறது.

ஒரு குடும்பத்தின் மூத்த மகனின் மகன், அந்தக் குடும்பத்தில் பிறந்த மூத்த சகோதரியின் மகளுக்கு 'சுதந்திர மாப்பிள்ளை'. இந்த 'சுதந்திரம்' முறையே அடுத்தடுத்த ஆண் / பெண் வாரிசுகளுக்கும் தொடரும். அய்த்தை மகளான 'கரைப் பெண்ணை' மணக்க மறுத்தால் 'தண்டனை' உண்டு. அது பூர்வீகச் சொத்து இழப்பிலிருந்து, 'தள்ளி வைப்பு' வரை நீளும் சாத்தியம் கொண்டது.

ஜெயக்கொடித் தேவனின் இரண்டாம் தாரத்து மகளை 'சுதந்திர

மாப்பிள்ளை' உரிமையிலிருந்து நிராகரிப்பதில் துவங்குகிறது 'கலாசாரப் போர்'. 'சுதந்திர மாப்பிள்ளை' உரிமை கொண்ட வீரத்தேவன் அதை மறுத்ததும், அவனது பங்காளியான ஜெயக்கொடியின் மைத்துனன் 'பேசி முடிக்கப்பட்ட' பெண்ணை மறுக்க வேண்டியவனாகிறான்; சிறுமைக்குள்ளாகிறான் ஜெயக்கொடி. "ஏ மக ராஜகுமாரிடா, அவ கல்யாண போல இந்தக் கள்ள நாட்டிலயே யாருக்கும் நடக்காத மாதிரி நடத்திக் காட்டுரண்டா" எனச் சவால்விட்டு நடவடிக்கையில் இறங்குகிறான். ஆனால், மாப்பிள்ளை தஞ்சாவூர் காரனாகி விடுகிறான். சொந்தபந்தம் அந்தப் பெண்ணின் 'புழுக்கை' (அரைச்சாதி) அடையாளத்தை பிரதானமாக்கி அவளை நிராகரிக்கிறது.

இந்தப் புள்ளியில் கதையின் மைய இழையான 'சாதிப் பிறழ்வை' கவனிக்கத் தவறுவதே பெரும் குறைபாடு. ஜெயக்கொடியின் இரண்டாவது மனைவி பிரமலைக் கள்ளர் சாதியைச் சேர்ந்தவள் அல்ல. அந்தப் பாத்திரத்தை நடித்திருக்கும் நடிகை தேர்விலேயே அதைக் கவனமாகச் செய்திருக்கிறார் விக்ரம் சுகுமாரன். அந்த இரண்டாவது மனைவி வேற்று சாதியைச் சேர்ந்தவள்; அதனால்தான் அவளது மகளை உள்ளூரில், சொந்தத்தில் மணமுடிப்பதில் சிக்கலாகிறது. அவளைத் திருமணம் செய்துகொள்ளும் மாப்பிள்ளை தஞ்சாவூர் எனப் பேசப்படுகிறது. மகளை, உள்ளூரில் அவள் விரும்பிய மாப்பிள்ளைக்கு கட்டிக்கொடுக்க முடியாத சோகமே ஜெயக்கொடியின் மாரடைப்புக்கும் மரணத்துக்கும் காரணமாகிவிடுகிறது. அவனது மகனான 'கதை நாயகன்' 'அசல் கள்ளன்' ஆவதும்தான் 'மதயானைக் கூட்டம்' திரைப்படத்தின் அடிநாதமான இழை.

திரைப்படத்தின் பல பகுதிகளில் 'இந்தப் பேச்சு' தொடர்ந்தபடி இருக்கும். ஜெயக்கொடியை அவமரியாதையாகப் பேசும் பொன்ராமை பார்த்திபன் (நாயகன்) அடித்துத் துவைத்தது தெரிய வந்ததும் சிவனம்மா சொல்வாள்: "ஜெயக்கொடித் தேவனுக்குப் பெறந்துட்டு அதுகூட செய்யலன்னா அவன் கள்ளன் இல்லன்னு ஆயிராதா." 'ராசா ராணி' ஆட்டக்காரன் வார்த்தைகளில் சொன்னால், 'ரெண்டாந்தாரத்து மகனை ஜெயக்கொடி எல்லா வெவரமும் சொல்லிக் குடுத்து கள்ளனாய்தான் வளர்த்திருக்கிறார்.' பார்த்திபன் தனது சாதிக் கலப்புத் தீட்டிலிருந்து மீண்டு 'அசல் கள்ளன்' ஆவதுதான் இங்கு பிரதானம். அதற்காக அண்ணன் இழுத்துவிடும் வெட்டி வம்பில் மாட்டி கொலைப்பலி ஏற்க வேண்டியதாகிறது. "கொலை செஞ்சுட்டு ஜெயிலுக்குப் போயிட்டு வா பார்ப்போம்" என முதல் தாரத்து மகனான பூலோகத்திடம் விடப்படும் சவாலை, சவால் விட்டவனான மாமன் மகனையே கொன்று நிறைவேற்றுகிறான் பார்த்திபன். ஆனால், இப்போதும் அவன் 'கள்ளன்' ஆகிவிடுவதில்லை. இப்போது துரோகம் அவனை துரத்துகிறது. இந்த முறை தாயையே பலிவாங்கி விடுகிறது துரோகமும் குரோதமும். இன்னொரு வகையில் பார்த்தால் இரண்டாவது மனைவி துரோகத்தால் மாய்வதால் தனது 'குறை' (கள்ளச்சி இல்லை) நீங்கி 'கள்ளச்சி' ஆகிவிடுகிறாள். சிவனம்மா தன் துரோகத்தால் சாதியை இழந்தவளாகிறாள். நம்பியவர்களுக்கு உயிர் கொடுக்கும் சாதி கள்ளர் சாதி என்ற புள்ளியில் 'கள்ளர்' அடையாளம் இடம்மாறி விடுகிறது. அதனால்தான் அங்கீகரிக்கப்பட்ட 'ஜெயக்கொடித் தேவனின் மனைவியாக' அத்தனை மரியாதைகளோடும் இரண்டாவது மனைவி 'போகிறாள்'. வீரத்தேவர் கூட்டம் பார்த்திபனுக்கு 'உருமால்' கட்டும்போது அவன் முற்றிலுமாக அங்கீகரிக்கப்பட்ட 'கள்ளன்' ஆகிவிடுகிறான். அதனால்தான், அதற்குப் பின்னான சமரில் அவனது எதிராளிகள் தோற்று ஓடுகிறார்கள். ஓடியவர்கள் வெளியே வந்து, 'யப்பா அவன் எல்லாத்தையும் கொண்டுபுடுவான். அவனும் கள்ளன்தான்னு நிருபிச்சுட்டாம்பா' என்பார்கள். துரோகத்தின் உச்சமாக, கள்ளர்களின் குலச்சின்னமாகக் கருதப்படக்கூடிய கருவியான 'வளருத்தடி' ஏவி பார்த்திபனைச் சாய்க்கிறான் வீரத்தேவன். பிரமலைக் கள்ளரின் வினோத ஆயுதமான 'வளரித்தடி' இலக்கைத் தாக்கி எய்தவன் கைகளுக்கே திரும்பும் கருவி. ஆனால், இங்கு அது பார்த்திபனின் கழுத்தில் பாய்ந்து நின்றுவிடுகிறது.

சிவனம்மா சாதியின் உருவகமாகிறாள். பெண்ணின் கற்புவழியாகக் கடத்தப்படுவது சாதி என்பதானால் அவர்களையே சாதியத்தின் காவலர்களாகவும் ஆக்கிவிடுகிறது சாதி. கள்ளர் வீட்டுப்பெண் ஒன்றரை ஆம்பளை என்றொரு வழக்கு உண்டு. பிரமலைக்கள்ளர் சாதிப் பெண்கள் ஒரே வேளையில் மிக அதிகமான சுதந்திரம் கொண்டவர்களாகவும் அதே மூச்சில் மிகமோசமான ஆணாதிக்க சிந்தனைகளின் கருவூலங்களாகவும் திகழ்பவர்கள். பிடிக்காத கணவனிடமிருந்து பிரிந்துவிடும் உரிமை பெற்றிருந்தவள் என்றபோதும் சிலவேளைகளில் குடும்பங்களின் குரோதங்களில் மணமுறிவு காண்பதுமுண்டு. ஆனால், விதவைகளும் வாழாவெட்டிகளுமாக பெண்கள் இருக்க நேர்ந்ததில்லை என்ற அளவில் அந்தச் சமூகம் பெருமைகொள்ள முடியும். 'மதயானைக் கூட்டத்'திலும் பெண்களே கள்ளன் பெருமையைப் பேசுவதில் பிரதான பங்கு வகிக்கின்றனர். பார்த்திபனின் தங்கையான பெண்கூட இறுதிக் காட்சியில், "நீயும் கள்ளன் தான்னு நிருபிச்சு, வெட்டிச் சாச்சுப்புட்டு வெளிய வா" என்றுவிட்டு வெளியேறுவாள். பிரமலைக் கள்ளர்களின் பிரத்யேக ஆயுதமான 'வளரித்தடியை' ஒளிந்திருந்து வீசி, துரோகத்தால் 'குலச்சின்னத்தை' மாசு படுத்திவிடுகிறான் வீரத்தேவன். நம்பி வந்தவளை 'விஷமிட்டுக் கொன்ற' தன் துரோகத்தால் 'கள்ளச்சி' அடையாளத்தை இழந்துவிடும் சிவனம்மா, மாண்டு விழும் பார்த்திபனை அணைத்து 'அவனது தாயாக' முயலும் போது, அவளது கரத்தை அண்டவிடாமல் தள்ளி வீழ்ந்து மடிகிறான் 'புதிய கள்ளனான' பார்த்திபன்.

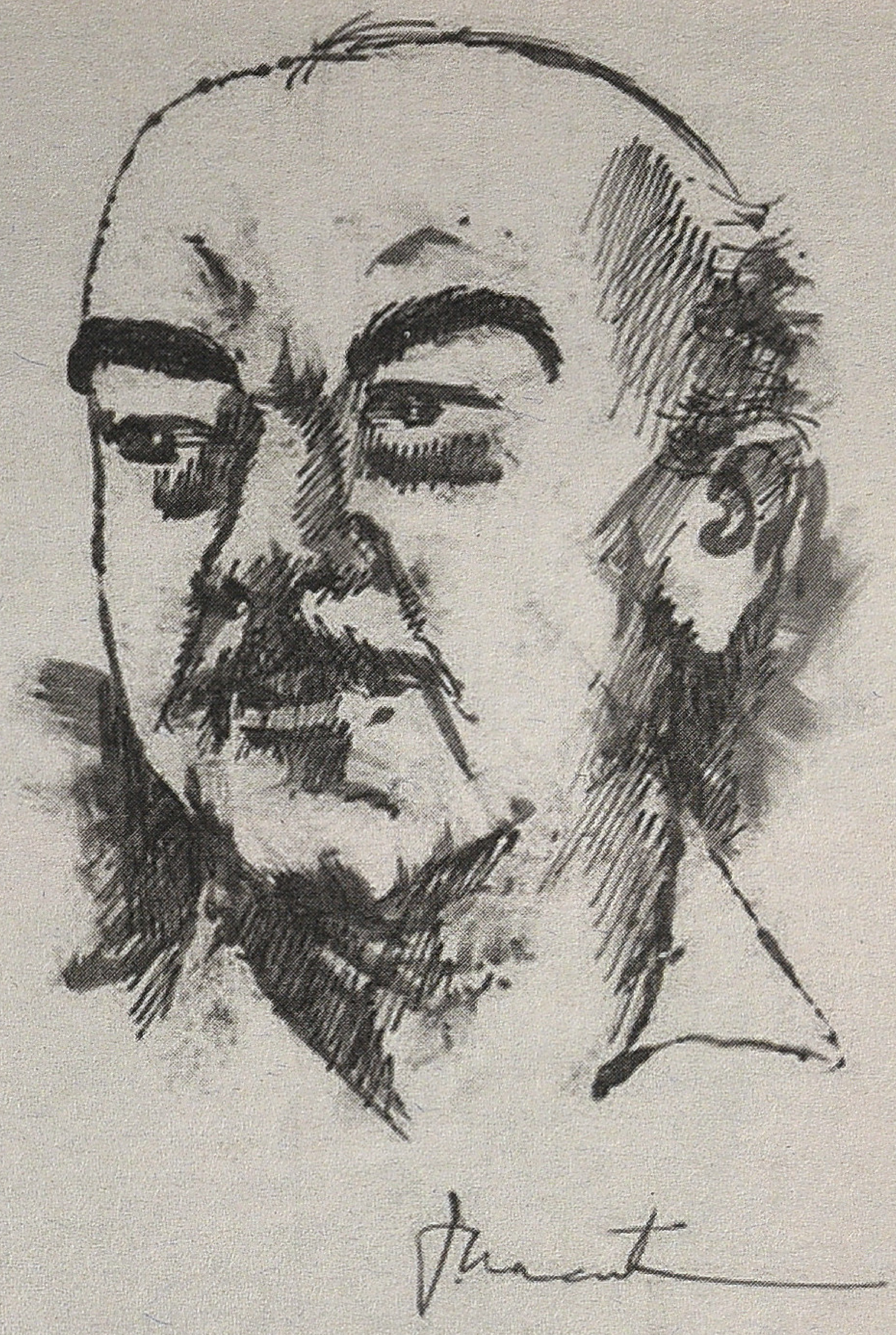
'மதயானைக் கூட்டம்' சாதியை, அதன் பிறழ்வை, அதன் புத்துருவாக்கத்தை, அதன் மறுகட்டுமானத்தை நுட்பமாகப் பேசும் பிரதியாக வாசிப்பது பயனுள்ளதாய் இருக்கக்கூடும். அத்திரைப்பட உருவாக்கத்தில் தொழிற்பட்டிருக்கும் யதார்த்தம் அந்த வாழ்வின் வீழ்ச்சியை, அதன் தோல்வியை, அந்த வாழ்வின் கொடூரமான வன்முறையை அம்பலமாக்க முயன்றிருக்கிறதேயன்றி, அதைப் பெருமிதமாகக் கொண்டாடவில்லை. சாதியின் கைகளில் படிந்துள்ள துரோகத்தால் சாய்க்கப்பட்டவனின் ரத்தம் அதற்கு சாட்சியமாகிறது.

நினைவுகள்

ஜேம்ஸ் வசந்தன்

ஆசான்

வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்



பொங்கல் அன்று காலையில், நண்பர் சுந்தர் காளியிடம் இருந்து அழைப்பு. வழக்கமாக ரம்ஜான், பக்ரீத் தொடங்கி பொங்கல், புத்தாண்டு வரை அனைத்து விழாக்களுக்கும் வாழ்த்துவது அவரது வாடிக்கை. இந்தமுறை நான் முந்திக்கொண்டு வாழ்த்தத் துவங்கியதும், அவரது குரலின் சுரத்தின்மை தடுமாறச் செய்தது. குரல் கம்ம அவர், "வீ.எம்.எஸ். நம்ம வசந்தன் சார் இறந்துவிட்டார்" என்றார். பேராசிரியர் வசந்தன் என அறியப்பட்ட ஜேம்ஸ் வசந்தன் என்னைப் போன்ற ஏராளமானவர்களின் ஆதர்சமான 'ஞானத் தந்தை'!

வகுப்பறையின் எந்த விதிகளுக்கும் கட்டுப்படாதவை மதுரை அமெரிக்கன் கல்லூரியின் ஆங்கிலத்துறை வகுப்புகள். விருப்பமில்லை எனில் வகுப்புகளிலிருந்து ஆசிரியரின் கண்பார்வை படும்படியே வெளியேறலாம். நிரந்தரமாக வகுப்பைப் புறக்கணிக்கும் 'உரிமை'கூட மாணவர்களுக்கு உண்டு. அவர்கள் தங்களது வருகையை நூலகத்தின் பதிவேட்டில் செய்தால் போதும். பிற மாணவர்கள் ஆட்சேபிக்காதவரை வகுப்பறையிலேயே புகை பிடிக்கலாம். வகுப்பு துவங்குவதற்கான மணி ஒலிக்கும்வரை மாணவர்களும் ஆசிரியர்களும் அவசரமாக 'சினை பீடிகளை' சுற்றுக்கு விட்டுக் கொண்டிருப்பது வழக்கமான தினசரி நடவடிக்கை.

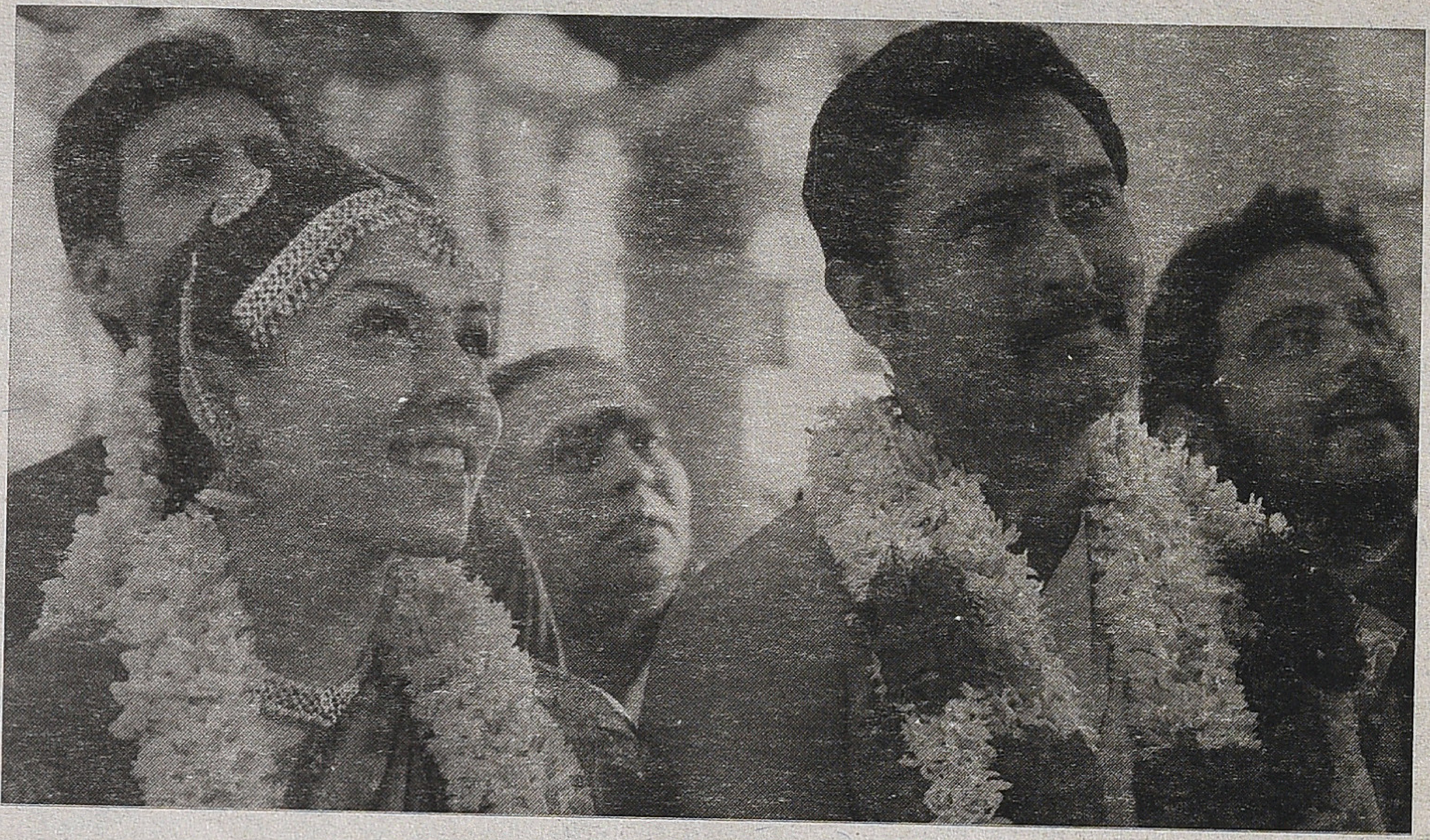
வசந்தன் வகுப்புகள் நிறைந்து வழியும். இரண்டாமாண்டு வகுப்பில் வசந்தன் 'ஹேம்லட்' நடத்துகிறார் என்றால், மூன்று ஆண்டு மாணவர்களும் சில வேளைகளில் 'முன்னாள்' மாணவர்களும் வகுப்பறையில் குழுமி இருப்பார்கள். கல்லூரி வகுப்பறை அவரது இல்லத்திலும் தொடரும். இப்போது சக பேராசிரியர்களும் 'மாணவர்களாகி' இருப்பார்கள். ஷெல்லியும் பைரனும் கீட்ஸும் ஃபிரான்சிஸ் பேகனும், பிராந்தியோடும் விஸ்கியோடும் 'கலந்து' உட்கொள்ளப்படுவார்கள். 'குடியை' ஒரு 'கலாசார' நடவடிக்கையாக மட்டுமே கையாளவும் கற்றுக்கொடுத்தவர் எங்கள் ஆசான்.

ஆங்கில இலக்கியத்தோடு சினிமா வையும் 'அறிமுகம்' செய்தவர் அவரே. பூனா திரைப்படக் கல்லூரியும் சினிமாக் கோட்பாடுகளும் அறிந்தது அங்கிருந்தே. 'கேரவான்' இதழில் அவர் எழுதிய 'ஜேம்ஸ்பாண்ட்: த அவுட் சைடர்' என்ற கட்டுரையும், 'ஹிந்து' பத்திரிக்கையில் அவர் சினிமா பார்த்த அனுபவங்களை எழுதியதும்தான் எனது பாலபாடம். பத்மினியையும் மீனாகுமாரியையும் 'அவர்களின் வண்ணங்களோடு' அறிமுகம் செய்தவரும் அவரே. அவர் சொல்லித்தானே சைரா பானுவும் நூதனும் சாவித்திரியும் எவ்வளவு பெரிய அழகியர் என்பதை அறிந்துகொண்டோம். நவாப் ராஜமாணிக்கம் நாடகங்களைப் பற்றி அவர் பேசியவைதானே என்னை நாடகத்தை நோக்கி வசீகரித்தது. அவர் தொடர்ந்து இயக்கில், நடித்து உருவாக்கிய 'கர்டன் இனப்' ஆங்கில நாடகங்கள் மதுரையில் பிரபலமானது. 'இல்லஸ்டிரேடட் வீக்லி' மற்றும் 'சங்கர்ஸ் வீக்லி' இதழ்களில் கார்ட்டூன்கள் வரைந்து ஒரு கார்ட்டூனிஸ்டாகவும் தன்னை வெளிப்படுத்தியவர்.

'காட்சிப்பிழை' இதழில் அவரது நினைவு தப்பிய நாளொன்றின் பதிவினை மட்டுமே பேட்டி வடிவில் பதிவு செய்ய முடிந்தது. போதனையின் எந்தவித சாயலுமற்ற நட்பார்ந்த ரகசியக் குரல் என் ஆசானுக்கு. அவர் குரல்வழி கேட்டறிந்தவைதான் என் போன்றவர்களின் ஆன்மபலம். அவரிடம் கற்றவை அனைத்தையும் பட்டியலிட்டுச் சொல்லிவிட முடியாது என்பதே மெய். ஆனாலும், 'அனைத்தையும்' துவங்கி வைத்தவர் அவர்தான் என்பதுமட்டும் திண்ணம்.

ஆண்மையின் அடையாளச் சிதைவு

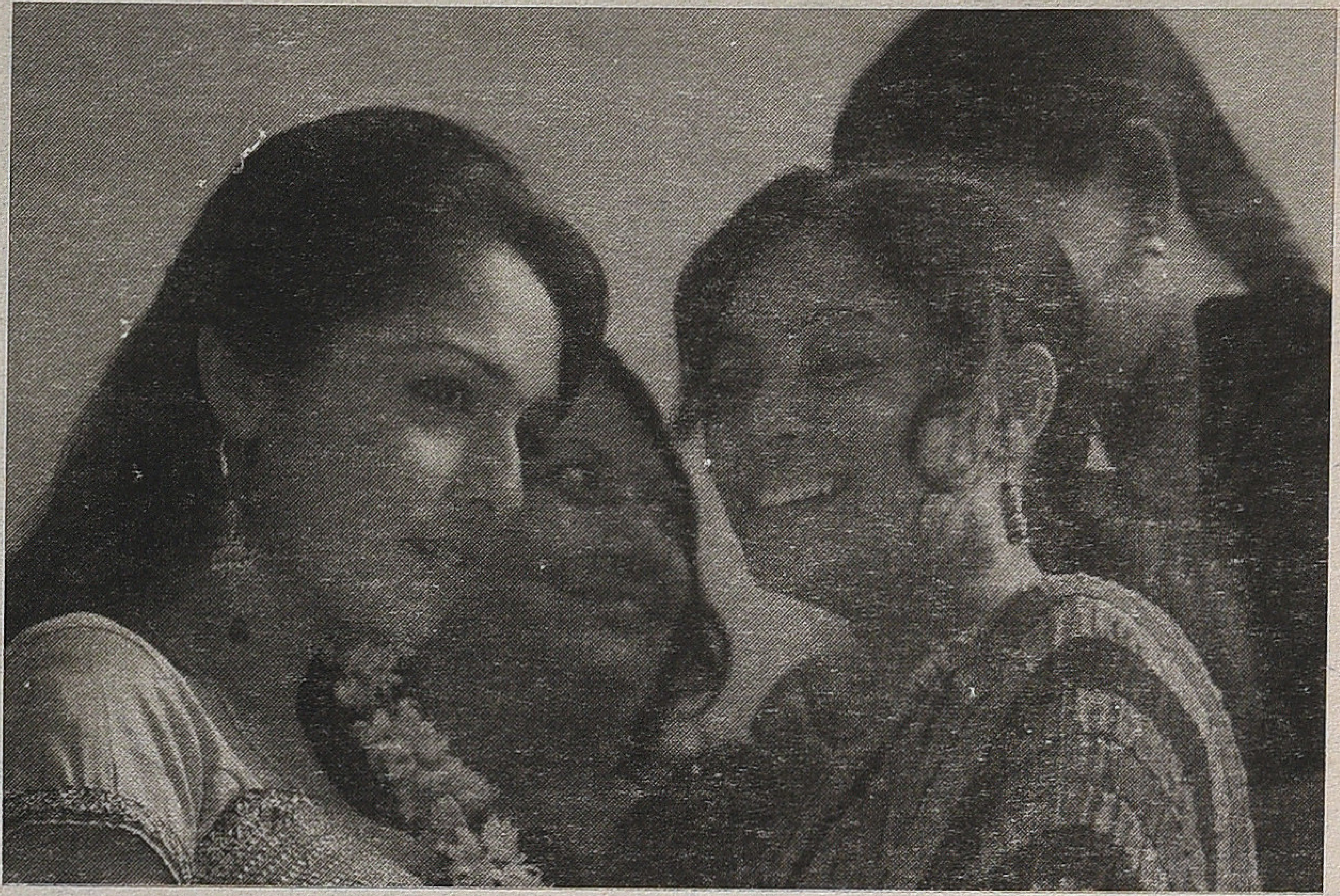
சுரேஷ் கண்ணன்



பாலியல் தொடர்பான விஷயங்களைப் பற்றி உரையாடுவதும் அதற்கான காட்சிகளைப் பார்ப்பதும் ஆபாசம் என்றிருக்கும் தமிழ்ச் சூழலில், திரைப்படங்களிலும் கலாசார ஜாக்கிரதையுடன் அது இலைமறை காய்மறையாகவே நெடுங்காலமாக வெளிப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறது. 'கைக்கு அடக்கமா நீ கடிச்சி தின்ன வாட்டமா' என்றிருந்த 'எலந்தபயம்', 'மாங்கனிகள் தொட்டிலிலே தூங்குதடி'யாக மாறி அதற்கு மேல் நகராமல் ஒரே இடத்தை சுற்றி வந்தது. எம்.ஜி.ஆர். திரைப்படங்களில் வரும் நாயகிகள் அவருக்காக கவர்ச்சியாக மிகையாக உருகுவார்கள். எம்.ஜி.ஆர். திரைப்படங்களின் வெற்றிக்கு இந்தக் கவர்ச்சியும் ஒரு முக்கியமான காரணியாக இருந்தது. கடத்தல்காரர்கள் தங்களின் 'பிஸினஸ் டீலை' வெற்றிகரமாக முடித்து மதுபானங்களைக் கையில் எடுத்தவுடன் ஜெயமாலினிகளும் அனுராதாக்களும் 'கச்சத்தீவில் கை வெச்சுப் பாரு' என்கிற மறைமுக அழைப்புகளோடு அவர்களை உற்சாகமாக்குவார்கள், அவ்வளவுதான்.

இப்படி பாலியல் காட்சிகளை கேளிக்கைக்காகவும் வணிகக் காரணங்களுக்காகவும் மலினமான முறையில் பயன்படுத்தியதைத் தவிர, நம் வாழ்வியலின் மிக முக்கியமானதும் அடிப்படையானதுமான காமம் என்கிற விஷயத்தைப் பற்றியும் அதன் அகரீதியான சிக்கல்கள் பற்றியும், தீவிரமாக உரையாடிய தமிழ்த் திரைப்படம் ஏதேனும் இருக்கிறதா

என்று தேட வேண்டியிருக்கிறது. செக்ஸ் காமெடி என்கிற வகைமையை ஒரு பகுதியாகத் தன் திரைப்படங்களில் வெற்றிகரமாகப் பயன்படுத்தியவர் பாக்யராஜ். தமிழ்த் திரைப்படங்களின் பிரத்யேக வார்ப்பில், மையக்கதையோடு அதற்குத் துணையாக, பாலியல் நகைச்சுவையைப் பயன்படுத்தி அதை தனக்கான பிரத்யேக அடையாளமாக மாற்றிக்கொண்டவர் என்றாலும், இவரும் அதை மலினமான முறையில் படத்தின் வணிக வெற்றிக்கு உபயோகப்படுத்திக் கொண்டாரே தவிர, அந்தச் சிக்கல்களைத் தன் திரைக்கதையில் பிரத்யேகமாகவும் பிரதானமாகவும் உரையாடவில்லை.



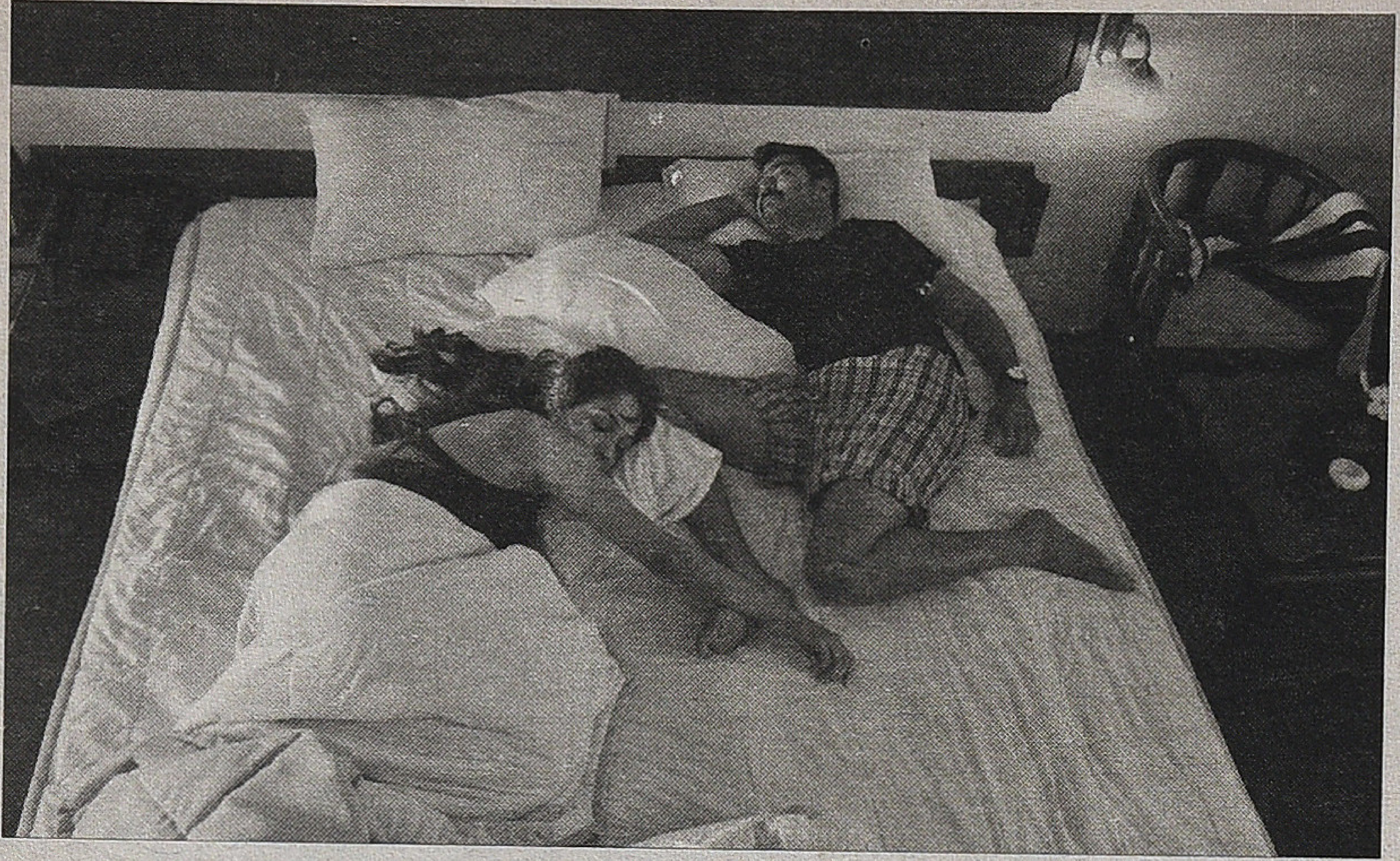
அந்த வகையில், ஓர் ஆணுக்கு திருமணத்திற்கு முன்பு நிகழும் இயல்பான பாலியல் சிக்கலை, இயல்பான நகைச்சுவையோடு உரையாடிய, சமீபத்தில் வெளிவந்த 'கல்யாண சமையல் சாதம்' திரைப்படத்தை தமிழில் வெளிவந்திருக்கும் முதல் Sex Comedy எனக் கூறலாம் எனக் கருதுகிறேன்.

இத்திரைப்படத்தின் நாயகனான ரகு, திருமணம் நிச்சயமானவுடன் மனப்பெண்ணான மீராவுடன் ஏற்படும் நெருக்கத்தில், ஓர் அந்தரங்கமான தருணத்தில் பாலுறவிற்காக முயல்கிறான். ஆனால், அந்த முயற்சி வெற்றிகரமாக தோற்றுப் போகிறது. இதனால், தான் ஆண்மைக் குறைவுள்ளவனோ என்கிற தீராத சந்தேகத்திலிருக்கும் ரகு, அதிலிருந்து மீள்வதற்கான உபாயங்களைத் தேடுவதை, ஆபாசமான காட்சிகள் எதுவுமின்றி ஜாக்கிரதையாக, தமிழ் கலாசார சூழலின் எல்லைக்குள் நின்று, உறுத்தாத நகைச்சுவையுடன் சொல்லியிருக்கிறார் இயக்குநர் பிரசன்னா.

பொதுவாகப் பெரும்பான்மையான சதவீத ஆண்கள், இலைமறை காய்மறையாக தாம் அறிந்த பாலியல் தொடர்பான விஷயங்களை, புகைப்படங்களிலும் தியரியாகவும் பார்த்த சமாசாரத்தை, யதார்த்தத்தில் அணுகும் போது அதற்கான பதற்றத்திலேயே தோற்றுப்போவார்கள். சுஜாதா எழுதிய 'பிலிமோத்ஸவ்' என்கிற சிறுகதையுண்டு. சர்வதேச திரைவிழாக்களில் uncensoredஆக வெளியிடப்படும் பாலியல் காட்சிகளைக் காண்பதற்காக மிக துடியாய்த் துடிக்கும் ஒரு சாதாரண இளைஞன், அதற்கான அதிர்ஷ்ட மற்று விரக்தியுடன் திரும்பும் போது, யதார்த்தத்தில் ஒரு பெண்ணை அணுகுவதற்கான வாய்ப்பு கிடைக்கும். ஆனால், அவனோ பயந்து விலகிப் போய்விடுவான். வெறும் பிம்பங்களைக் காண ஆர்வமாய் இருப்பவன் நிஜத்தில் அதை எதிர்கொள்ளும் துணிச்சலற்றுப் போகிறான். நம் கலாசாரத்தின் அடிப்படையாக இருக்கும் போலித்தனமான முரணையும் பாசாங்கையும் நையாண்டி செய்யும் சிறுகதையது. மேலும், இங்கு பாலியல் இயக்கத்தில் பெரும்பாலும் ஆணே active partner ஆக இருக்கிறான். பெண்ணுக்கு அதற்கான வாய்ப்பு குறைவு. ஆணே, பாலியல் விஷயங்களைப் பற்றி உரையாட சங்கடம்கொள்ளும் சூழல் நிலவும்போது பெண் அதைப் பற்றிப் பேசுவதோ, கலவியில் உற்சாகமாக எதிர்வினையாற்றுவதோ, இயக்கத்தில் தான் ஆதிக்கம் செய்வதோ, கலாசாரத்திற்கு எதிரானதாகப் பார்க்கப்படுகிறது. பாலியல் விஷயங்களைப் பற்றி வெளிப்படையாக உரையாடும் பெண், 'முன்அனுபவம்' கொண்டவளாக இருப்பாளோ என்கிற சந்தேகத்தை ஆணிடம் ஏற்படுத்துவது என்பது ஒருபுறமும், அதைப் பற்றிப் பெரிதாக ஏதும் அறியாத, orgasm என்கிற விஷயத்தை அறியவோ உணரவோ அல்லாத பெண்களின் சதவீதம் ஒருபுறமுமாக, இரண்டு எதிர்முனைகளில்தான் பெண்களின் நிலை இருக்கிறது.

திருமணத்திற்கு முன், சராசரியாக முன்அனுபவமில்லா அனைத்து அப்பாவி சராசரி இளைஞர்களும் மனஅழுத்தம் காரணமாக எதிர்கொள்ளநேரும் erectile dysfunction எனும் ஆண்குறி விறைப்புறாத தற்காலிக சிக்கலில் அவதிப்படும் இளைஞராக நடித்திருக்கும் பிரசன்னாவின் துணிச்சலை நிச்சயமாகப் பாராட்டவேண்டும். மிக அடிப்படையான இந்த உளவியல் பிரச்சினையைப் பற்றிப் பேசுவதற்கே தமிழ் சினிமா இத்தனை ஆண்டுகளைக் கடந்து வரவேண்டியிருக்கிறது. தமிழ் சினிமாவின் நாயகன் பொதுவாக எல்லா விதத்திலும் தகுதியுள்ளவனாக வெற்றிகரமானவனாக இருப்பான். வேறு சில கதைப் போக்குகளில் உடற்குறையுள்ளவனாக இருந்தாலும் 'அந்த' விஷயத்தில் குறையேதுமிருக்க இயக்குநர்களும் நடிகர்களும் ஏன் ரசிகர்களுமே விரும்புவதில்லை.

ஆண்மையின் அடையாளத்தை ஆண்குறியின் வெற்றிகரமான இயக்கத்துடன் தொடர்புப்படுத்தி அபத்தமாகச் சிந்திக்கும் சமூகத்தில் தமிழ் சினிமாவும் அதற்கு விதிவிலக்கில்லை. பொதுவாக 'பிட்டுப்' படங்களின் கதைப் போக்கை உருவாக்குவதற்கு எளிமையாகவும் ஆதாரமாகவும் உதவும் ஆண்மை தொடர்பான சிக்கல்களை பிரதானமாகக் கொண்டு அபூர்வமாக மிகச் சில திரைப்படங்களே வந்திருக்கின்றன.



முத்துராமன், மஞ்சுளா ஆகியோர் நடித்த 'மறுபிறவி', 'ஒடிபஸ் காம்ப்ளெக்ஸ்' வகைமையைச் சார்ந்தது. தன் காதல் மனைவியுடன் உறவு கொள்ள முடியாமல் தவிக்கும் ஓர் இளைஞனை உளவியல் சிகிச்சைக்கு உட்படுத்திய பிறகு, மனைவியின் முகம், இளவயதில் இறந்த போன அவனுடைய தாயை நினைவு படுத்துவதாக அமைந்திருப்பதால் ஏற்படும் சிக்கல் இது என்பதாக கதைப்போக்கு விரியும். பிரேம் நசீரும் ஜெயபாரதியும் நடித்த 'புனர்ஜென்மம்' என்கிற மலையாளப் படத்தின் மறுஉருவாக்கம் இது. பாக்யராஜ் கதையெழுதிய 'கன்னிப் பருவத்திலே'வின் நாயகன் ராஜேஷ் ஆண்மையற்றவனாக இருந்தாலும், மாடுமுட்டிய ஒரு விபத்தில்தான் அப்படி ஆகிறான் என்கிற, நாயகத் தன்மைக்கு பங்கமேற்படாத அனுதாபத்தை ஏற்படுத்தும், பாதுகாப்பான நிலையில்தான் படம் இயங்கும். வசந்த் இயக்கத்தில் வெளிவந்த 'சத்தம் போடாதே' நாயகனும் ஆண்மையற்றவனாக இருப்பான் என்றாலும் அதற்காக தன் மனைவியைப் பழிவாங்கும் சைக்கோவாக இருப்பான்.

'கல்யாண சமையல் சாதம்' திரைப் படத்தில் ஆண் அவனுக்கான சிக்கலில் தவிக்கும் போது பெண் இதை மிக யதார்த்தமாகவும் இயல்பாகவும் எதிர்கொள்கிறாள். பதற்றத்தின் காரணமாக ஏற்படும் தற்காலிக வீழ்ச்சியே இது என்பது அவளுக்குத் தெரிந்திருக்கிறது. மாறாக நாயகனின் நண்பர்கள் இதற்காக அபத்தமான தீர்வுகளுக்கு வழிகாண்பிக்கிறார்கள். புதிய தலைமுறைகளின் அடையாளமாக பாலியலைப் பற்றி பெண் வெளிப் படையாகப் பேசுவதும் அபூர்வமான ஒன்றாக இதில் பதிவாகியிருக்கிறது. 'கன்னிப்பருவத்திலே' நாயகி ஆணின் இயலாமையை ஒரு தியாக மனப் பான்மையோடு ஏற்றுக்கொள்ள, இத்திரைப்படத்தின் நாயகியும் அதே மனோபாவத்தோடு இயங்கினாலும், 'செக்ஸ் இல்லைன்னா கஷ்டமாத் தான் இருக்கும்' என்று வெளிப் படையாகவே ஒப்புக்கொள்கிறாள். 'ஒரு ஆண் கணவனாக இருப்பதைக் காட்டிலும் நண்பனாக இருப்பதையே ஒவ்வொரு பெண்ணும் விரும்புகிறாள்' என்கிற பெண்களின் எதிர்பார்ப்பை இத்திரைப்படத்தின் நாயகியும் எதிரொலிக்கிறாள்.

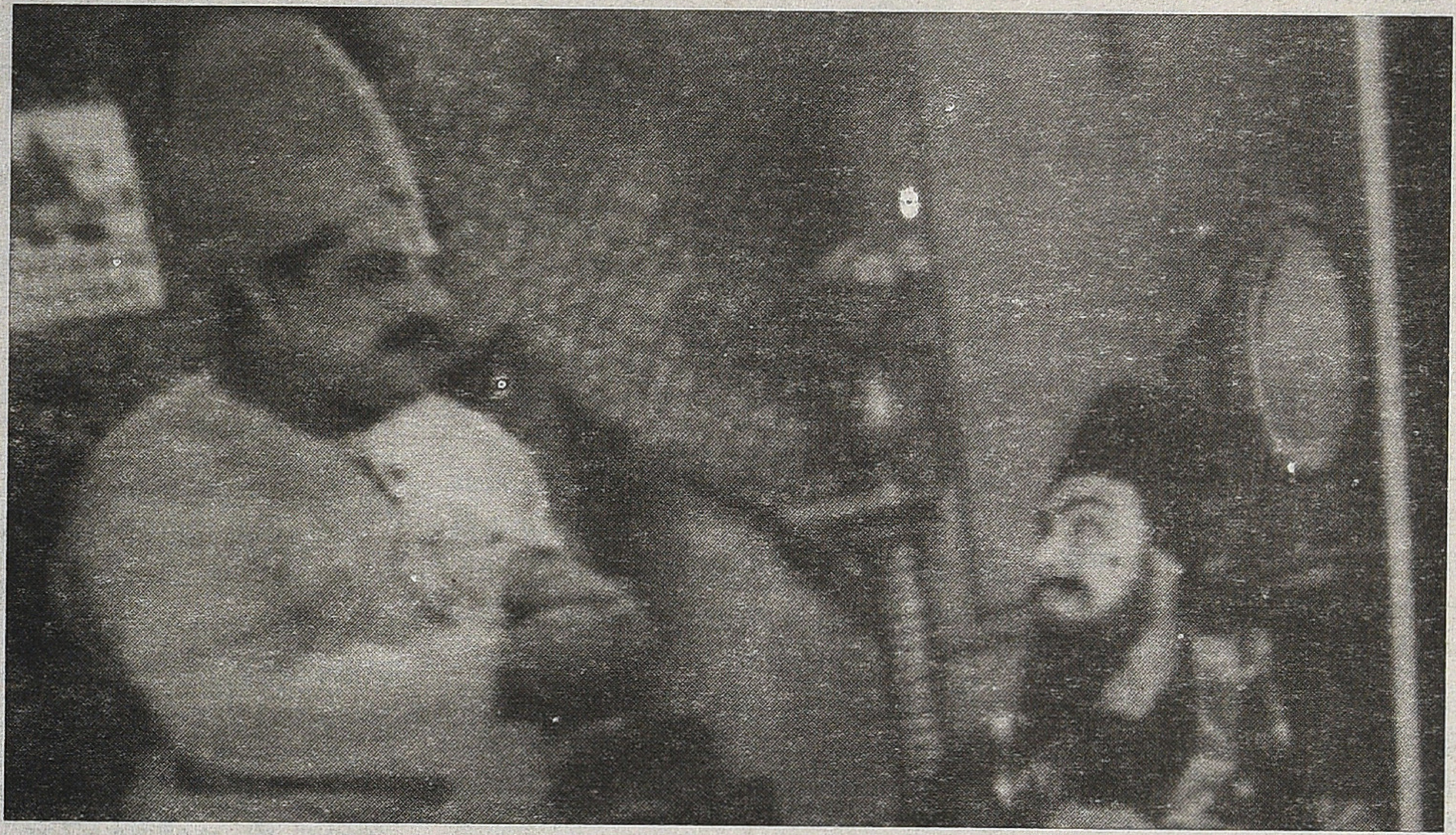
இத்திரைப்படம் முழுக்க முழுக்க பிராமண சூழலையும் பாத்திரங் களையும் கொண்டு 'பிராமணத் தன்மை' கொண்டதாக இருக்கிறது என்பது ஒரு குறையாக சுட்டிக் காட்டப்படுகிறது. அபத்தமான சுட்டிக்காட்டல் இது. அரசியல் காரணங்களுக்காக தமிழகத்தில் முன்னர் ஏற்படுத்தப்பட்ட வெறுப்பு அரசியலின் காரணமாக எழுந்த எதிர்வினை இது. கடந்தகால வரலாற்றுத் தவறுகளுக்காக அதன் பகைமையையும் கசப்பையும் நிகழ் கால சமூகத்தின் மீது தொடர்ந்து எதிரொலித்துக் கொண்டிருப்பது சரியானதல்ல. பல்வேறு இனக் குழுமங்கள் இணைந்து வாழும் ஒரு சமூகத்தில், கலைப்படைப்புகளும் அதனதன் பங்கில் எதிரொலிப்பது தான் நியாயமானதாக இருக்கும். இடைநிலைச் சாதிகளின் பெருமை யைப் பேசும் திரைப்படங்கள் பொதுத்தளத்தில் அதிக உறுத்தலின்றி இயல்பாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படும் போது பிராமணத்தன்மை கொண்டிருக்கும் படங்கள் அந்தக் காரணத்திற்காகவே எதிர்க்கப்படுவது முறையற்ற ஒன்று. ஒருவேளை இத்திரைப்படம் பிராமண சமூகத்தை உயர்த்தியும் மற்ற சமூகங்களை தாழ்த்தியுமான கதைப்போக்கையும் காட்சிகளையும் கொண்டிருந்தால் அந்தக் காரணத்திற்காக நிச்சயம் எதிர்க்கப்பட வேண்டியதுதான். ஆனால், கருத்த உருவத்துடன் பெரிய மீசை வைத்திருக்கும் சமையல் காண்டிராக்ட்டரை, ஒரு பிராமணப் பெண் முகச்சுளிப்புடன் பார்ப்பது போன்ற சில காட்சிகள் தவிர்த்து, இத்திரைப்படத்தில் அப்படி பெரிதாக எந்தவொரு பிரச்சினையும் இல்லை.

நம்முடைய புறரீதியான செயற் பாடுகளைக் கட்டுப்படுத்துவது மனம் என்கிற அகம் எனும்போது மனதில் ஏற்படும் அத்தனை பிரச் சினைகளுக்கும் சிக்கல்களுக்கும் மூலகாரணியாக விளங்குவது காமம் என்பது உளவியலாளர்களின் கருத் தாக்கம். இப்படி அடிப்படையான தொரு விஷயத்தைப் பற்றி அதன் கவர்ச்சிகரமான அம்சங்களைத் தாண்டி வெளிப்படையாகவும் அறிவியல் மற்றும் உளவியல் பூர்வமாகவும் உரையாட தயக்கம் கொண்டிருக்கும் சமூகத்தின் அந்த நிலையையே திரைப்படங்களும் பிரதிபலிக்கின்றன. இந்தச் சூழலின் மாற்றாக, திருமணமாகப் போகும் இளைஞனின் அபத்தமான புரிதலையும் மனத்தடையையும் பற்றி பிரத்யேகமான கதைப்போக்குடனும் இயல்பான நகைச்சுவையுடனும் உரையாடிய 'கல்யாண சமையல் சாதம்', வழக்கமான தமிழ்த் திரைப் படங்களின் வடிவமைப்பைக் கொண்டிருந்தாலும் இவ்வகைமை யின் துவக்கப்புள்ளி எனலாம். இந்தத் துவக்கப் புள்ளியிலிருந்து இன்னும் நகர்ந்து இதைப் பற்றி தீவிரமாக உரையாடும் தமிழ்த் திரைப்படங்கள் வெளிவருவது மேலதிகமாகத் தொடரவேண்டும்.

டி.எஸ். துரைராஜ்

வந்தே மாதரஞ் சாமி...!

உஷாதீபன்



பொதுவாக கதாநாயகன், கதாநாயகி நடிகர்களுக்காகத்தான் ரசிகர்கள் சினிமா பார்ப்பார்கள். கதாநாயகன், கதாநாயகிகளை வைத்துதான் படமும் ஓடும். இவர்களைவிட அனுபவமுள்ள நடிகர்கள் படத்தில் இருப் பார்கள்; சின்னச் சின்ன பாத்திரங்களில் வரு வார்கள். ஆனாலும், ரசிகர்கள் கதாநாயகன், கதாநாயகி மேலேயே கவனமாக இருப் பார்கள். இந்த கவனக் குவிப்பால் சின்னச் சின்ன வேஷத்தில் நடிப்பவர்கள் கவனிக்கப் படாமல் போகிறார்கள். அது அவர்கள் துரதிருஷ்டம்தான். ஆனால், இத்தனை விஷயங்களையும் மீறி, தங்கள் கலைத் திறமையால் ரசிகர்களை தங்களைப் பார்க்க வைத்த துணை நடிகர்கள் இருக்கிறார்கள். அவர்களில் ஒருவர் டி.எஸ். துரைராஜ், நகைச்சுவை நடிகர்!

அந்தக் காலத்தில் பலருக்கும் டி.எஸ். துரைராஜை மிகவும் பிடிக்கும். காரணம் அவரது உருண்டு, திரண்ட உருவமும் பரந்த முகமும் பெரிய கண்களும், அதற் கேற்றாற்போல் நடந்து வரும் நடையும், அவரது உருவத்திற்கேற்றாற்போல் அது வாகவே அமைந்துபோன இயற்கையான, இயல்பான நடிப்பும்தான். 'கப்பலோட்டிய தமிழன்', 'நிச்சய தாம்பூலம்', 'இரும்புத் திரை', 'படிக்காத மேதை', 'மலைக்கள்ளன்' ஆகிய படங்கள் நமக்கு அவரை இன்று ஞாபகப் படுத்திக்கொண்டே இருக்கின்றன.

'கப்பலோட்டிய தமிழன்' படத்தில் முடி

திருத்தும் தொழிலாளி சங்காவாக வருவார், டி.எஸ். துரைராஜ். வெள்ளைக்காரத் துரையிடம் பணிபுரியும் அய்யர் வீட்டுக்கு சவரம் செய்வதற்குச் செல்வார். அய்யரும் அவர் மனைவியும் பேசிக் கொண்டிருப்பார்கள். அப்போது, இடுப்பில் கட்டிய வேட்டியோடு, ஆடு சதைக் கெண்டைக்கால்கள் தெரிய, சவரப் பெட்டியை இடது அக்குளில் இடுக்கிக்கொண்டு டி.எஸ். துரைராஜ் உருண்டு, நெளிந்து போய் நிற்கும் அழகே தனி.

"அடாடாடா...! பார்பர அழைச் சிண்டு வரப் போன கடன்காரன இன்னும் காணலையே...!" அய்யர் புலம்புவார்.

"நாளும் கிழமையுமா இன்னிக்கு என்ன சவரக் கல்யாணம் வேண்டி யிருக்கு?" இது மாமியின் கேள்வி.

"லண்டன்லேர்ந்து பெரிய துரையும் துரைசானியும் இன்னிக்கு வரா... அவா நேக்கு பேட்டி கொடுத்திருக்காடீ... பேட்டி கொடுத் திருக்கா..."

"இதோ பாருங்கோ நீங்க செய்றது வரவரக் கொஞ்சம்கூட நல்லால்லே... ஊரோட ஒட்டி வாழணும்னு பெரியவா சொல்லுவா... நீங்க என்னடான்னா ஊரையே பகைச் சிண்டு, வேண்டாதவாளோட சகவாசம் பண்ணிண்டு அசட்டுப் பிசட்டுன்னு என்னென்னவோ உளறி வைக்கிறேள்... அது தீங்காதான் வந்து முடியப் போறது..."

"அடியே... கலெக்டரே எனக்கு திக்கஸ்ட் ஃப்ரெண்டுடீ... என்னை எதுத்து எவன் என்னடி செய்ய முடியும்...?"

"இதோ பாருங்கோ... தெய்வ பக்திக்கு அடுத்தபடியா மனுஷா ளுக்கு தேசபக்தி கொஞ்சமாவது வேணும்..."

"ஏண்டீ, அப்டீன்னா நேக்கு தேசபக்தியே இல்லேன்னு சொல் றியா...?"

"நான் இல்லே... ஊரே சொல் றது..."

"அதை நீயும் நம்புறியா... மண்டூ... மண்டு... அடியே... நம்ம தேசம் நன்னா யிருக்கணும்னா, வெள்ளைக்காரன் நல்லாயிருக்கணும்டீ... இல்லாட்டா நம்ம ஆளுகளுக்குள்ள ஆயிரம் கட்சியை வளர்த்துண்டு, அடிச்சிண்டு, அழிஞ்சி போயிடுவாடீ... அழிஞ்சி போயி டுவா..."

இப்போது முடி திருத்தும் தொழி லாளி துரைராஜ் பாடிக்கொண்டே நுழைவார். "ஆயிரம் உண்டிங்கு ஜாதி... இதில் அந்நியர் வந்து புகல் என்ன நீதி... ஆயிரம் உண்டிங்கு ஜா..... தீ.....!!!

"பேஷ்... பேஷ்... பேஷ்... ரொம்பப் பிரமாதமாப் பாடறியே... ஏண்டா சங்கா... என்னடா பாட்டு இது...?"

"வந்தே மாதரஞ் சாமீ....! எது? வந்தே மாதரம்... இனிமே கும்பிடற துக்குப் பதிலா வந்தே மாதரம்னு சொல்லணும்னு எங்க சங்கத்துல தீர்மானம் பண்ணிப்புட்டோஞ் சாமீ... (ம்ம்ம்ம்...? தீர்மானமே செஞ்சுட்டேளா தீர்மானம்...?) ஏஞ் சாமி... உங்க சங்கத்துலயும் ஒரு தீர்மானம்..."

"டே... நிறுத்துறா... அதிகப் பிரசங்கி... அந்த பாரதி பேச்சைக் கேட்டு சிவா கெட்டார்... சிவா பேச்சைக் கேட்டு சிதம்பரம் கெட் டார்... சிதம்பரம் பேச்சால ஊரே கெடறது..."

"சாமீ...!"

"டேய்... காரியத்தப் பார்றா...!"

"சர்தான், உட்காருங்க சாமீ...!" சொல்லிக்கொண்டே கத்தியை எடுத்துப் பட்டையில் தீட்ட ஆரம் பிப்பார்.

"வந்தே மாதரம்..."

"அட பைத்தியாரப் பயலே... விளையாட்டாப் பேசி வினையைத் தேடிக்காதடா... வந்தே மாதரம்னு சொல்றவாளெல்லாம் புரட்சிக் காரான்னு கலெக்டர் சொல் றார்ரா..."

"அப்புடிச் சொல்றது தவறுன்னு, அந்த துரைக்கு நீங்க எடுத்துச் சொல் லுங்க சாமீ... வந்தே மாதரம்..."

"உன்னைச் சொல்லிக் குத்த மில்லடா... அந்தச் சிதம்பரம் பிள்ளை இப்படிப் பாமர ஜனங்களை யெல்லாம் தூண்டிவிட்டு வேடிக்கை பார்க்கிறார்... சுதேசி இயக்கம், கப்பல் கம்பெனி, மில் ஸ்டிரைக் இதெல்லாம் ஊருக்கே உலை வைக் கிற வேலைடா... இது உள்ளூர் போலீசோட போகாது... நாளைக்குப் பட்டாளம் வரப்போறது..."

"புர்ர்ர்...!!!" (கேலி.)

"இதைப் பத்திக் கலெக்டர்ட்ட நானே சொல்லியிருக்கேன்..."

"நீங்களே சொல்லியிருக்கீகளா...! என்ன சாமீ சொல்லியிருக்கீக...?"

"ஊர்ல கலகம் வரும். அதனால ஜனங்களையும் சமாதானத்தையும் காப்பாத்த பட்டாளம் வந்தாத்தான் முடியும்னு சொன்னேன்... நாளைக்கே பாளையங்கோட்டேலேர்ந்து மிலிட்டரி வரப்போறது..."

"ஏஞ்சாமீ... இது உங்களுக்கே நல்லாயிருக்கா...? இல்ல நல்லா யிருக்கான்னு கேட்குறேன்... அவனே மிலிட்டரியைக் கொண்டாரேன்னு சொன்னாலும், நீங்க வேண்டாம் னுல்ல சாமீ சொல்லணும்..."

"டேய் முட்டாள்... எனக்கே புத்தி சொல்றியா நீ...? வேலையைப் பார்றா..."

"சர்தான் ஆடாதீங்க சாமீ... வந்தே மாதரம்..."

"டேய்... இப்படிச் சொன்னா ஜெயில்ல பிடிச்சுப் போட்ரு வாண்டா..."

"அப்புறம் என்ன செய்வாங்க சாமீ...?"

"சுட்டுத் தள்ளுவான்... ஒழிறா..."

"வந்தே மாதரம்... வந்தே மாதரம்... வந்தே மாதரம்..."

"டேய் சங்கா... எனக்கு எரிச்சலை உண்டாக்குற நீ...?"

"எரியாதுங்களே சாமீ... கத்தி நல்லா தீட்டியிருக்கனே..."

"கத்தியில்லடா... உன் புத்தி..."

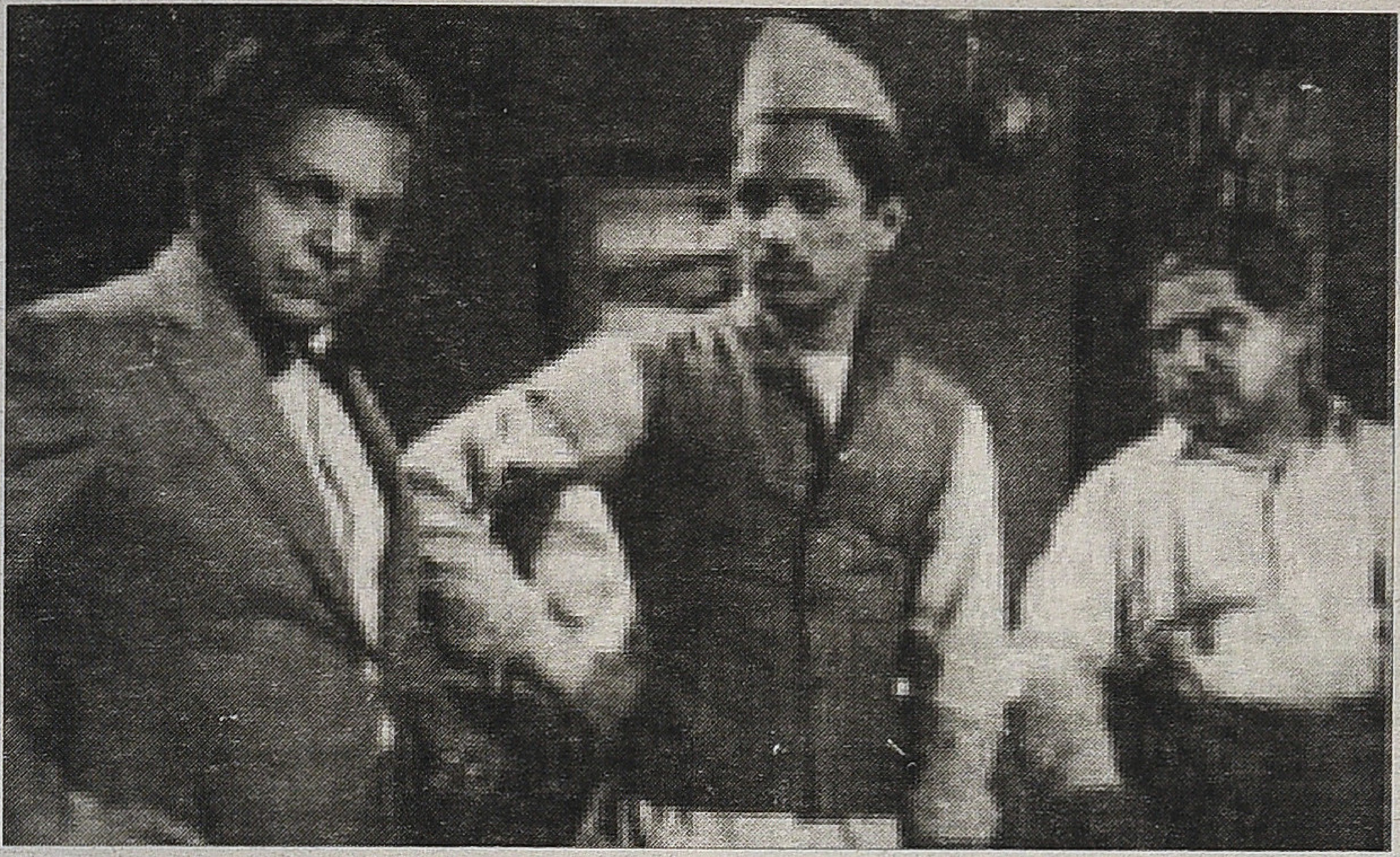
"அது என்னவோ சாமீ... வந்தே மாதரம்னு சொன்னாத்தான் எனக்கும் வேலை ஓடுது... கத்தியும் கூராகுது... வந்தே மாதரம்... வந்தே மாத..."

"நிறுத்துறா..."

"ஏஞ்சாமீ...?"

"நிறுத்துறா... நிறுத்துறா...! கால் வேலைல நிறுத்துனா பாவஞ் சாமீ... வந்தே மாதரம்... வந்தே மாதரம்..."

"என்ன தைரியம் உனக்கு, என்



வீட்டுல, என் எதிர்க்க, எத்தனை தடவைடா வந்தே மாதரம் சொல்வே...? இன்னொரு தடவை வந்தே மாதரம்னு சொன்னே, நானே உன் மேலே கம்ப்ளெயின்ட் பண்ணி அரெஸ்ட் பண்ணச் சொல்லுவேன்... பீ கேர்ஃபுல்..."

"எங்க பண்ணச் சொல்லுங்க பார்ப்போம்... வந்தே மாதரம்... வந்தே மாதரம்..."

"டேய்... அயோக்கியப் பயலே... போடா வெளியே..."

"சாமீ... பெரிய பெரிய தொரையெல்லாம் என்னைப் போடான்னு சொன்னதில்லே... நீங்க சொல்லிட்டீங்க... நான் வர்றேன்...'' சொல்லிவிட்டு பாதிச் சவரத்தோடு பொட்டியைத் தூக்கிக்கொண்டு கிளம்பிவிடுவார்... வாசலில் போய் நின்று திரும்பிப் பார்த்து, "சாமி யோவ்... வந்தே மாதரம், வந்தே மாதரம்...'' என்பார். அய்யர் ஆக்ரோஷப்பட்டு, கோபத்தில் தன்னையறியாமல்..., "வந்தே மாதரம்... வந்தே மாதரம்...'' என்பார்.

"சரிதான்... இன்னம் ரெண்டு தரம் சொல்லுங்க..." என்றுவிட்டு வெளியேறி விடுவார் துரைராஜ்.

இந்தக் காட்சியில் தியேட்டரே விழுந்து விழுந்து சிரிக்கும். துரைராஜின் உருட்டு விழியும் திருட்டு முழியும், அவர் குண்டு உடம்புக்கேற்ப உருண்டு உருண்டு பாமரத்தனமாய் நெளிந்து வளைந்து பேசுவதும், பயங்கர காமெடியாய் இருக்கும். இந்தக் காட்சிக்கு ஈடாய் அழுத்தம் திருத்தமாய் வேறொரு காட்சி இன்றுவரை வந்ததில்லை எனலாம். அதைவிட இன்னொன்று, சொல்ல வந்த கதைக்கேற்ப இருவேறு மாறுபட்ட நிலைகளில் உள்ள இரு கதாபாத்திரங்கள் தவிர்க்க முடியாமல் சந்தித்துக் கொள்ளும் அவசியம் ஏற்படும்பொழுது, அவர்களுக்கிடையிலான சம்பாஷணை எப்படியிருக்கும் என்பதற்கு அழுத்தம் திருத்தமாக எழுதப்பட்டுள்ள இந்தக் காட்சிக்கான மிகப் பொருத்தமான வசனங்களை மீண்டும் மீண்டும் அசை போட்டுப் பாருங்கள். கதை வசனம் எழுதுவதற்கு எந்த மாதிரியான ஒரு அனுபவமும் திறமையும் வேண்டும் என்பதற்கும், அதற்கு உயிர் கொடுப்பதற்கு எப்படியான அர்ப்பணிப்பு உணர்வுள்ள நடிகர்கள் இருந்தார்கள் என்பதற்கும் இந்தக் காட்சி அப்பட்டமான சாட்சியல்லவா...! வசனம்: எஸ்.டி. சுந்தரம்.

அந்தக் காலத்திய கருப்பு வெள்ளைப் படங்களில் ஏதாவது ஒரு கதாபாத்திரம் ஒரு குறிப்பிட்ட வார்த்தையை அல்லது வாக்கியத்தை அவ்வப்போது சொல்லிக்கொண்டே படம் முழுக்க வலம் வருதல் என்பது நடைமுறையாயிருந்தது. அது பலத்த நகைச்சுவையை உண்டு பண்ணியது. அந்த நடிகர் வரும்போதெல்லாம் ரசிகர்களே அந்த வசனத்தை சத்தமாய் உச்சரித்து அவரை வரவேற்கும் அளவுக்கு வரவேற்புப் பெற்றிருந்தது. அப்படித்தான் 'நிச்சய தாம்பூலம்' படத்தில் துரைராஜ் "அதுதான் பரம்பரைக் குணம்னேன்...'' என்று சொல்லுவது வரவேற்பைப் பெற்றிருந்தது. இப்பொழுது நான் சொல்கையில் இது சிலருக்கு சாதாரணமாகக்கூடத் தோன்றலாம். ஆனால், ஒவ்வொரு முறையும் திரையில் தோன்றுகையில், அவர் எந்த இடத்தில் சொல்கிறாரோ, சரியாக அதே இடத்தில் "அதான் பரம்பரைக் குணமாச்சே..." என்று ரசிகர்களும் சேர்ந்து முந்திக் கொண்டு உற்சாகமாய்ச் சொல்லி ரசித்தார்கள்.

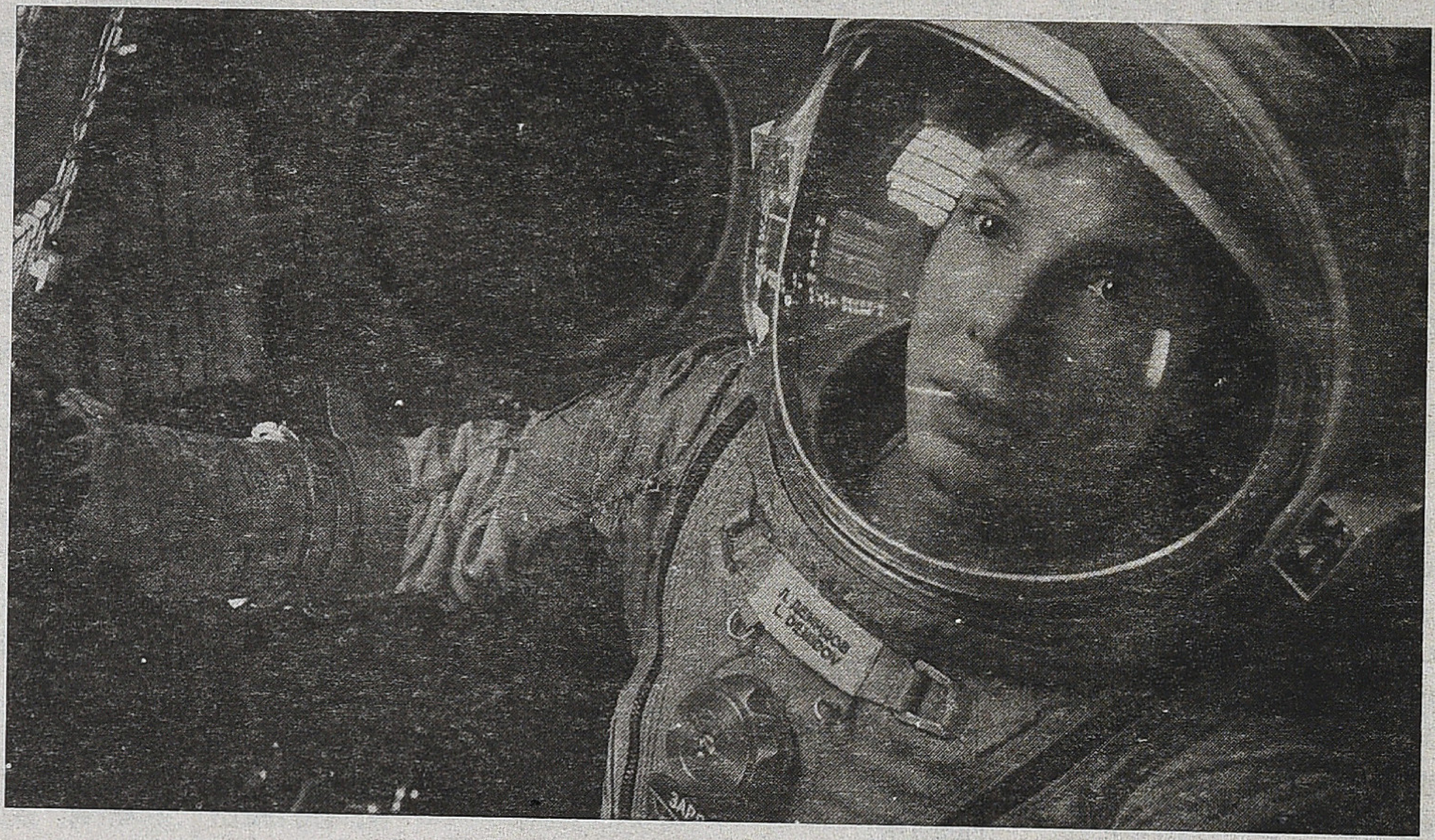
டி.எஸ். துரைராஜின் நடிப்பு பார்வையாளர்களுக்கு அலுக்காத நடிப்பு. நம்மில் ஒருவரை அடையாளப்படுத்தும் நடிப்பு. சாதாரணப் பாமர ரசிகனைக் குளிர்விக்கும் அனுபவச் செழுமை வாய்ந்த நடிப்பு. அவரது அங்க சேஷ்டையும் கண்ணை உருட்டிட்டே பார்க்கிற பார்வையும் நெளிஞ்சு வளைஞ்ச கோணச் சிரிப்புமாக அவர் நிற்பதும்... அவர் உடம்பிலுள்ள ஒவ்வொரு அங்கமும் நடிக்கும்.

கடைசியாக ஒன்று, அது 'மலைக் கள்ளன்'. அவரது நடிப்பிலேயே இந்தப் படத்திற்கான காட்சிகளைச் சொல்லவில்லையென்றால், அவரை நினைவு கூர்ந்ததற்கு அர்த்தமாகாது. இந்தக் கட்டுரையும் முழுமை பெறாது. இதில் டி.எஸ். துரைராஜ் ஏட்டு கருப்பையாவாக வருவார். "பிழைப்புக்காகத்தான் சார் இந்தப் போலீஸ் உத்தியோகத்துக்கு வந்தேன்'' என்று அவர் அலுத்து பயந்துகொண்டே சப்இன்ஸ்பெக்டர் சக்ரபாணியிடம் சொல்லும் விதமும்; "பேசாம இந்த மலைக்கள்ளனைக் கண்டுபிடிக்கிற வேலையை நாம கல்யாணம் ஆகாத, சர்வீசுக்குப் புதுசா வந்த ஒரு பிரம்மச்சாரிப் பையன்ட்டத் தள்ளிவிட்ருவோம் சார். அப்பத்தான் நம்ம ரெண்டு பேருக்கும் நிம்மதி" என்று அவர் ஐடியா கொடுக்கும் விதமும், பார்ப்பவரை அப்படிச் சிரிப்பிலாழ்த்தும். நமக்கே, "பாவம் சார், அவர விட்ருங்க'' என்று சொல்லத் தோன்றும்.

இரும்புத் திரை, படிக்காத மேதை என்று இன்னும் சில படங்களில் டி.எஸ். துரைராஜ் ஏற்றுக் கொண்டிருக்கும் யதார்த்தமான, நடுத்தரவர்க்க மனிதனின் பாத்திரங்கள் நமக்கு என்றும் மறக்க முடியாதவை.

தமிழ்த் திரை

சேரலாதன்



'அரசுக்கு மிகவும் பயன்படக்கூடிய நம்பிக்கை எது என்பதைக் கண்டுபிடித்து, அவற்றை மக்களது பேச்சில், கதைகளில், பாடநூல்களில், எல்லாவற்றிலும் சதா சர்வ காலமும் பயன்படுத்துமாறு செய்வதற்கான சகலத்தையும் செய்யவேண்டும்.'

- பிளேட்டோ

சினிமா என்பது அதன் தொழில்நுட்ப வடிவ நேர்த்தியினைக் கொண்டும், அது சொல்லுகிற கதையினைக் கொண்டும் இரண்டு விதமாக அணுகப்படுகிறது. நம்மைப் பொறுத்தவரை, வடிவ நேர்த்தி எவ்வளவு முக்கியமோ அவ்வளவு அல்லது அதைவிடக் கூடுதல் நேர்த்தி கதை சார்ந்து இருக்க வேண்டும் என்பதே. அவ்வகையில் தமிழ்திரையின் கதையினைப் பொதுவாகக் கதை இயங்கும் தளம் கொண்டு அணுகலாம்.

கதை என்பது சொற்களின், சொற்றொடர்களின் தொகுப்பு மட்டுமல்ல. அவை மனித சமூகத்தின் தொல் நினைவுகளின் தொகுப்பும் தொடர்ச்சியுமே ஆகும். எனவே கதை, ஒன்றரை லட்சம் ஆண்டுகால மனித சமூகத்தின் சாரத்தையும் அந்தந்த நிலங்களில் ஏற்படுத்திக் கொள்ளப்பட்ட தனித்த பண்புகளையும் இணைத்தே கொண்டிருக்கும். அவ்வகையில் கதையினை இன்றைய மெமரி கார்டுக்கு ஒப்பாகக் கொள்ளலாம். ஆனால், இவை அனைத்தும் மக்களிடமிருந்து இயல்பாக உருவாகும் கதைகளுக்குத்தான் பொருந்துமே

தவிர, திட்டமிட்டு நிறுவன தன்மையுடன் 'கட்டமைக்கப்படும்' கதைகளுக்குப் பொருந்தாது. மக்களின் கதைகள் அவர்களது வாழ்வியல் சார்ந்தவை. கட்டமைக்கப்படும் கதைகள் அதிகாரத்தோடு தொடர்புடையதாகவும் வெகு காத்திரமான நுண்ணரசியல் கொண்டவையாகவும் இருக்கின்றன. அத்தகைய நுண்ணரசியல் பொதிந்த தன்மையினை 'பாட்டி வடை சுட்ட' கதையினையும் மிகச் சமீபத்திய 'கிராவிட்டி' படத்தினையும் கொண்டு காண்போம்.

ஓர் ஊரில் ஒரு பாட்டி வடை சுட்டுப் பிழைத்து வந்தார். ஒரு நாள் மரத்தின் மேலிருந்த காகம், பாட்டி அசந்த நேரம் பார்த்து ஒரு வடையினைத் திருடி வாயில் கவ்வியபடி பறந்து சென்று ஒரு மரத்தின் மேல் அமர்ந்தது. அவ்வழியே வந்த நரி வடையினைக் கைப்பற்ற எண்ணி, உனது இனிமையான குரலில் பாட்டுப் பாடக் கோரியபோது, காகம் அவ்வாறே பாட முற்பட்டபோது, வாயிலிருந்து வடை கீழே விழ, நரி அதனைக் கவ்விக்கொண்டு ஓடியது.

முட்டாள் காகமும் ஏமாந்த நரியும் என்பதே இக்கதையின் தலைப்பு. இப்போது சிறிய மாறுதலுடன் சில பிரதிகளில் இக்கதை காணக் கிடைக்கிறது. இந்தக் கதையில் நரி பாடசொன்னதும் காகம் வடையினை காலில் வைத்தபடி பாட, நரி ஏமாந்து சென்றதாக உள்ளது. இந்தக் கதை தெரிந்ததுதானே என்பவர்களுக்கு இப்பொழுது ஒரு கேள்வி. இந்தக் கதையினை இதற்குமுன் கேள்விப்பட்ட பொழுதுகளில், இப்போது வாசித்த நேரத்தில், உங்களுக்கு இந்தக் கதையில் மிகப்பெரும் ஏமாற்றத்தினை சந்தித்தது பாட்டிதான் என்பது எப்போதேனும் தோன்றியிருக்கிறதா? வாய்ப்பில்லை. ஏனெனில், எவரது இழப்பு கவனிக்கப்பட வேண்டியது, எவரின் இழப்பு கவனத்திற்குரிய தகுதியுடையது இல்லை என்பதைக் கதைதான் முடிவு செய்கிறது.

பாட்டியின் உழைப்பு பறிபோனது நமக்கு உறுத்தாத வண்ணம் பின்னப்பட்டுள்ளதோடு, உழைப்பை உறிஞ்சுகிறவர்களிடையேயான வெற்றியும் தோல்வியும் மட்டுமே நமக்கு கவனத்திற்குரியதாகவும், அதனடிப்படையில் நமது எண்ணம், உரையாடல் நிகழும் வண்ணமும் கதை கட்டப்பட்டுள்ளது. உண்மையில் இன்றும் உலகின் பல கோடிக் கணக்கான உழைக்கும் மக்களின் உழைப்பு சுரண்டப்படுவது கவனத்தில் கூட வருவதில்லை என்பது தான் வரலாறும். இதனை வெறும் கதைதானே என சுரண்டப்படுபவர்கள், சுரண்டலுக்கு எதிராக யோசிப்பவர்கள் விட்டுவிட முடியாது.

தற்போது வெளிவந்திருக்கும் 'கிராவீட்டி' படத்தின் கதை எளிமையானது. ஆனால் உலக ஒழுங்கை, நடப்பு உலகளாவிய அதிகார அரசியலை பிரதி செய்வதே. விண்வெளியில் ஆய்வு மேற்கொண்டிருக்கும் அமெரிக்க விண்வெளி வீரர்களுக்கு உடைந்த (கவனிக்க) சோவியத் விண்களத்தின் காரணமாக ஆபத்து ஏற்படுகிறது. அதனை சர்வதேச(?), சீன விண்கலங்களின் தங்குமிடங்களின் உதவியுடன் தாண்டி, கதையின் நாயகி (ஸான்ட்ரா புல்லாக்) மட்டும் மீள்வதான கதை மிகயெளிதாக நமக்குள் பலவற்றை 'பாட்டி வடை சுட்ட' கதையினைப் போல் கடத்திவிடுகிறது.

சோவியத் அழிக்கப்பட்டு கால் நூற்றாண்டிற்குப் பிந்தைய படம். சோவியத் வேண்டாம்; ஆனால், சீனா வேண்டும். ஏனெனில், இன்று முதலாளித்துவத்தினைவிட பன்னாட்டு வணிகம்தான் வலிவுடைய பொருண்மை. சீனா கூட்டாளியாக முடியும். மிரட்டும் செய்நேர்த்தி. ஒரே ஒரு ஆறுதலான காட்சி சீனாவின் விண்கல நிலையத்தில் அத்தனை கணினி தகவல்களும் சீன மொழியில்தான் இருக்கும். ஆங்கிலமே பிரதானம் என்ற எண்ணமுடையோர் உணர வேண்டிய பகுதி அது. படம் முடிந்து பல மணி நேரம் நமது கால் மிதப்பதாகவே....

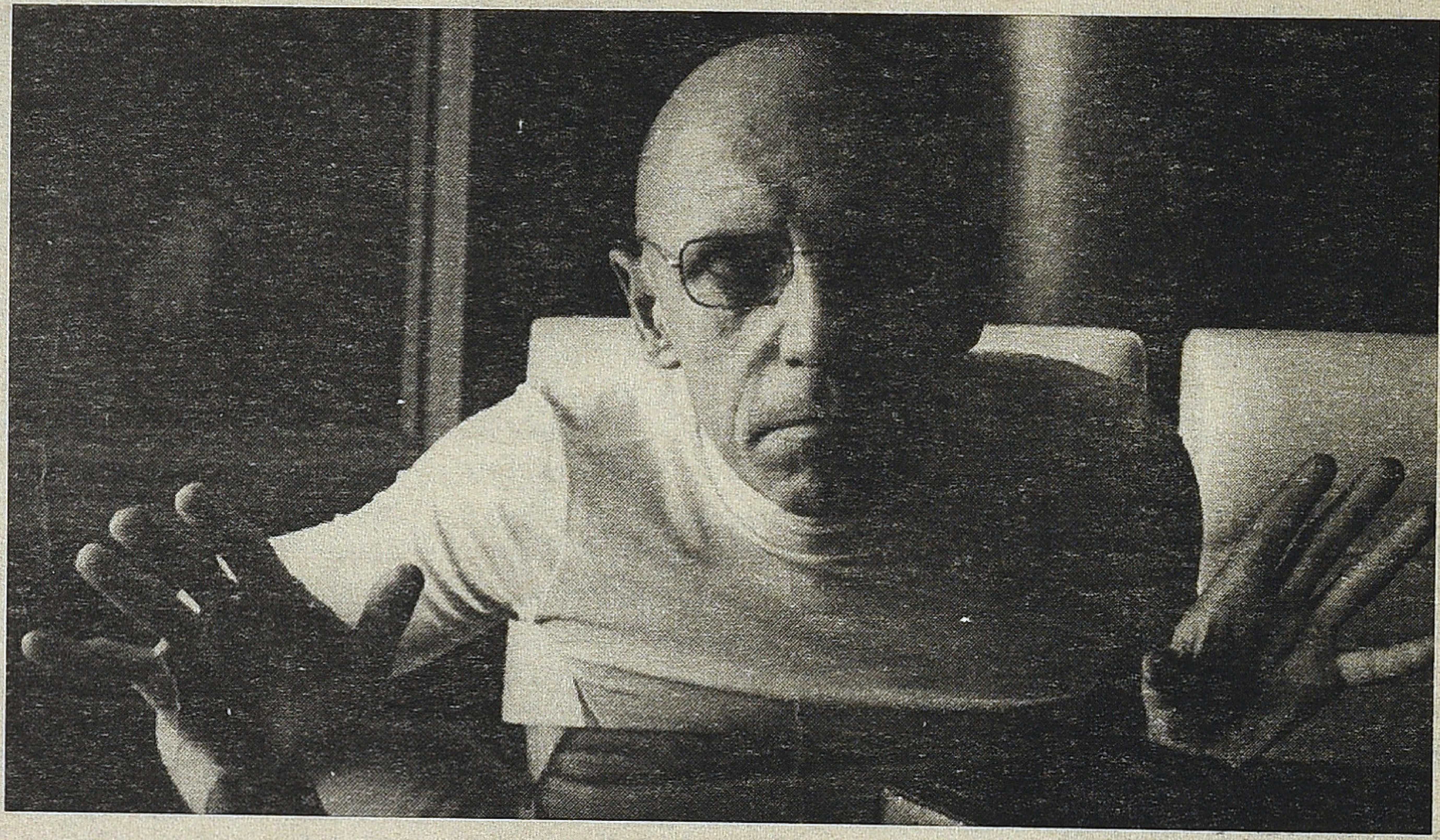
இப்பொழுது பிளேட்டோவின் வரிகள் எத்தனை வலிமையானது என்பது புரியும். கட்டமைக்கப்பட்ட கதையின் அரசியலுக்கு நமக்கு நல்ல உதாரணம் இராம கதை ஆகும். சமயம் சார்ந்து உருவாக்கப்பட்ட அதனை கோவில் சார் வெளிகள், கலை வடிவங்கள் அனைத்திலும் இடம்பெறச் செய்துவிட்டு, பிறகு இந்தக் கதை எல்லா இடங்களிலும் உள்ளது என நிறுவ முயற்சிப்பதை நாம் காணலாம். எளிமையாக ஒரு கதையினைத் தொடர்ந்து யார் முன்னெடுக்கிறார்கள் என்று பார்க்கையில் இந்த உண்மை விளங்கும். இந்த உண்மையினை எவரேனும் பின்தொடர முயற்சித்தால், கலை வடிவங்களின் உள்ளடக்கம் முக்கியமில்லை, வடிவ நேர்த்தி மட்டுமே கவனிக்கப்பட வேண்டியது என புதிய சூத்திரமும் உருவாக்கப்படும். உண்மையில் முதலில் உள்ளடக்கம், பின் வடிவம் என்ற அடிப்படையில் இரண்டையும் அணுகுவதே மக்கள்வயப்பட்ட பார்வையாகும்.

(தமிழ் சினிமாவில் எந்த பாத்திரங்கள் மட்டும் பலியாகின்றன என்பதைக் கவனிக்கையில் இன்னும் பல உண்மைகள்.......)

அதிகாரத்தை எதிர்கொள்ளும் இருமுறைகள்

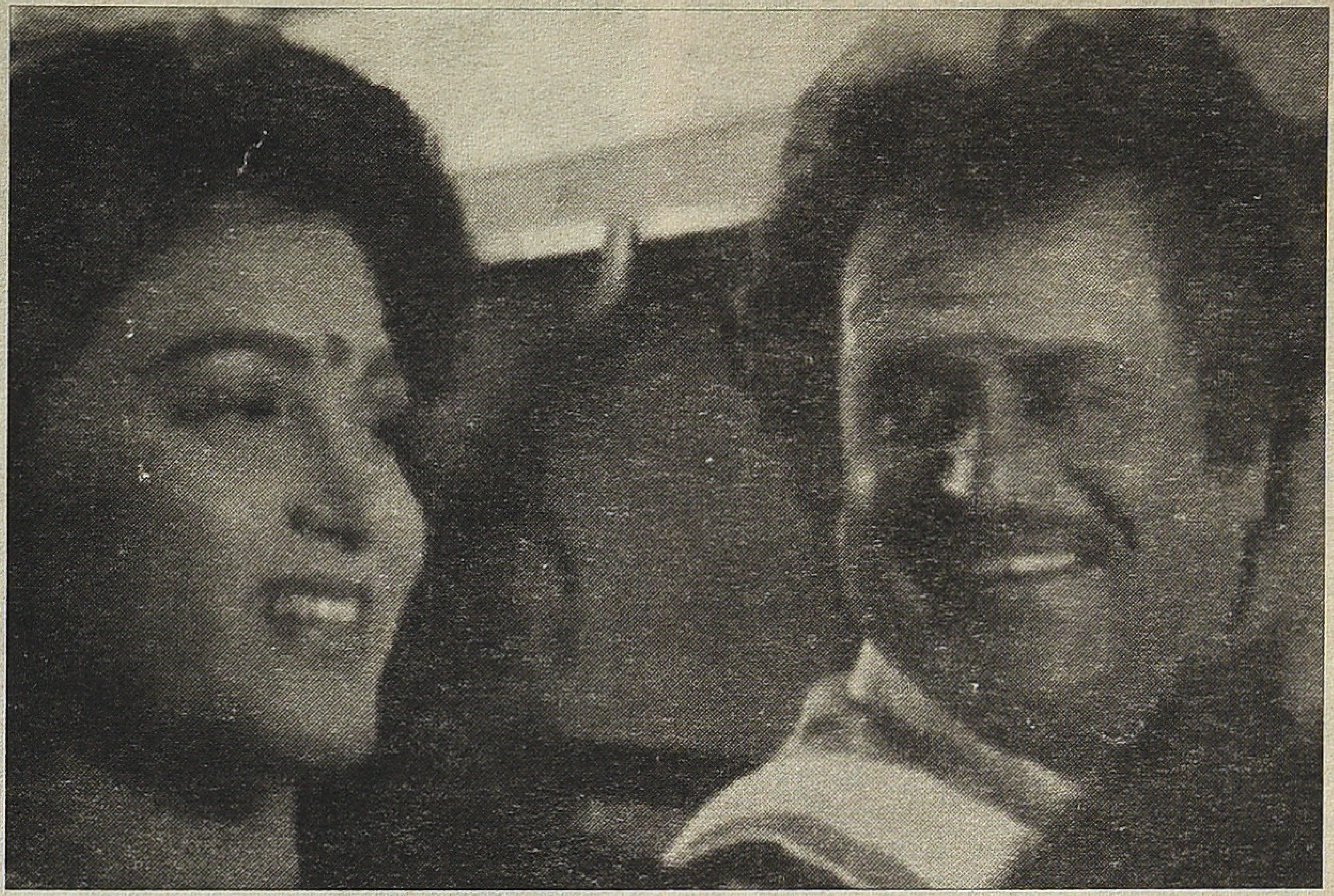
ரஜினியும் பூக்கோவும்

ஆர். அபிலாஷ்



ரஜினியின் 'மன்னன்' படம், ஒட்டாமை கருத்தாக்கத்தை உறவு மற்றும் சமூகப் படிநிலைகளில் வைத்து விவாதிக்கக் கூடியது. கிருஷ்ணன் (ரஜினி), மீனாவை (குஷ்பு) காதலிக்கிறார். ஆனால், அவனது முதலாளி சாந்திதேவி (விஜயசாந்தி) அவனது அம்மாவை ஏமாற்றி அவனைத் திருமணம் செய்து தருவதாய் சத்தியம் வாங்குகிறாள். ஆரம்பத்தில், "திருமணம் என்பது என் தனிப்பட்ட முடிவைச் சார்ந்தது" எனக் காதலி மீனாவிடம் அறிவிக்கும் கிருஷ்ணன், தன் அம்மாவின் சத்தியத்தை அறிந்ததும் தன் தனி மனிதவாதத்தைக் கைவிட்டு, அம்மாவிடம் வாதிட்டு உண்மையைப் புரியவைக்க முயலாமல், ஒரு வறட்டுப் புன்னகையுடன் அம்மாவை அணைத்துக்கொள்கிறான். ஒரு சிறு சத்தியம்தானே, அதைக் கைவிடலாகாதா? ஆனால் ஏற்கிறான்.

கிருஷ்ணன், தன் மனதுக்குள் 'ஏமாந்திட்டீங்களே அம்மா' என்கிறான். ஆனால், வெளிப்படையாக அம்மாவிடம் கூறாமல் மறைக்கிறான். இந்தப் படத்தில் உள்ள பல விநோதமான திருப்பங்களில் இதுவும் ஒன்று. நம் வீடுகளில், வளர்ந்த குழந்தைகள், தம் விருப்பங்களுக்காகத் தொடர்ந்து வாதிட்டு வற்புறுத்தி, ஒவ்வொன்றாய் மெல்ல மெல்ல அடைவதைப் பார்க்கிறோம். வீடு என்பதே ஏதோ ஒன்றுக்காய் சதா பேரம் நடக்கும் இரைச்சலான ஒரு இடம்தானே.



சின்னச் சின்ன நகர்தலுக்குக்கூட லாஜிக் யோசிக்கும் தமிழ் சினிமா இயக்குநர்கள், ரஜினியின் பல படங்களில் அவரது பிம்பத்துக்கு மையமான தத்துவ எண்ணங்களுக்காக லாஜிக்கை தயங்காமல் கைவிடுவார்கள். மிகையான செண்டிமெண்டும் வேகவேகமாய் நகரும் காட்சிகளும் ரஜினியின் ஆளுமைத் தாக்கமும் ரசிகனை அதிகம் யோசிக்கவும் விடுவதில்லை. ஆனால், நாம் கவனிக்க வேண்டிய முக்கியமான விஷயம் இங்கே ரஜினியின் உணர்ச்சியற்ற போக்குதான்.

சாந்திதேவியை திருமணம் செய்த பின், அவள் மீது கிருஷ்ணன் பிரியமுடன் இருப்பதாய் சிறு தடயம்கூட படத்தில் இல்லை. ஆனால், எந்த ஈடுபாடும் இல்லாமல் அவளைப் புணர்வதிலும், அடிக்கடி காப்பாற்றுவதிலும், அவள் செலவுக்காக தன் சம்பாத்தியத்தில் செலவழிப்பதிலும் அக்கறையாக இருக்கிறார். குஷ்பு, தன் காதலை தன் முதலாளிக்காக விட்டுக்கொடுக்கும் இடத்தில் கண்ணீர் விடுகிறார். ஆனால் ரஜினி, இறுதியில் தன் அம்மா இறக்கும் இடத்தில்கூட கண்ணீர் விடுவதில்லை. தன் காதலைப் பிரிய நேர்கையிலும் அவர் வருந்துவதோ குஷ்புவிடம் மன்னிப்பு கேட்பதோ இல்லை. படம் முழுக்க ரஜினி தன் வேலை, பொறுப்பு, உறவுகள், தாம்பத்யம் எதனுடனும் ஒட்டாதவராக, ஆனால் கடமையை மட்டும் முழுதாக நிறைவேற்றுகிறவராக இருக்கிறார். ஒரு பாடல் காட்சியில் பத்து சட்டைகளை மாறி மாறி அணிந்து வருகிற ஹீரோவைப் போலத்தான் ரஜினி இப்படத்தில் தன் பல்வேறு பொறுப்புகளை அணிந்து கழற்றி விட்டு எதிலும் பட்டுக்கொள்ளாமல் நீங்கிக்கொள்கிறார்.

இப்படத்தில் பல முத்திரைக் காட்சிகளுக்கு ஒரு போக்கு உண்டு. ரஜினி வருவார், பேசுவார்/செயல்படுவார், பிறகு வெளியேறுவார். மையமாக சாந்திதேவி அல்லது அவரது அப்பா நின்று கொண்டிருப்பார்கள். ரஜினியின் வெளியேற்றம் இன்னொருவரின் நிலைத்த கண்ணோட்டத்தில் இருந்துதான் காட்டப்படும். இது இயல்பாக அமைந்திருக்கலாம் அல்லது திட்டமிட்டு செய்திருக்கலாம். ஆனால், மீள்யோசிக்கும்போது நமக்கு ரஜினி வெளியேறும் பிம்பம்தான் திரும்பத் திரும்ப அழுத்தமாகத் தோன்றுகிறது. இதை ஒரு பாத்திரத்தில்/உணர்ச்சியில் இருந்து வெளியேறுவதன் உருவகமாகவும் நாம் பார்க்கலாம்.

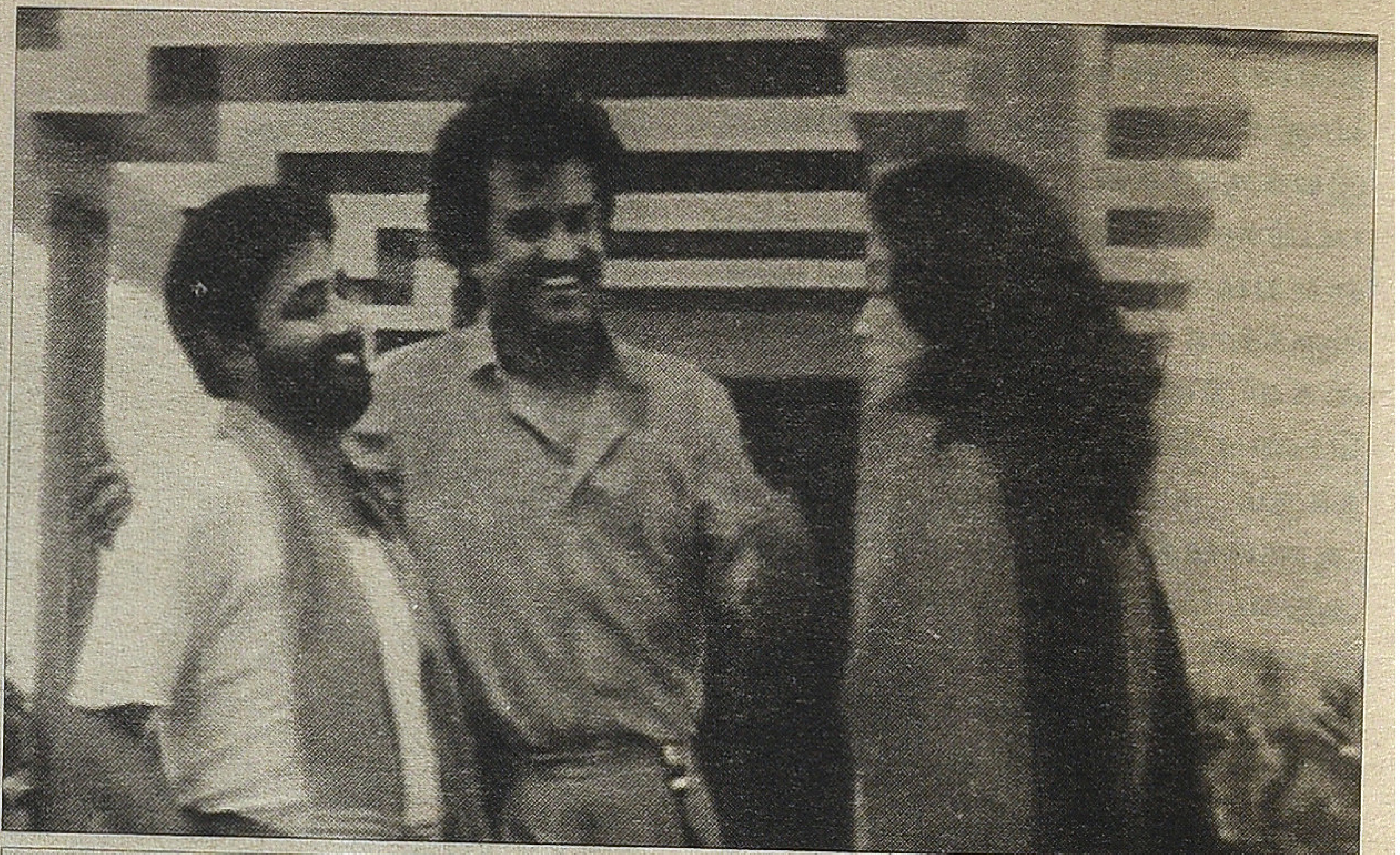
படத்தின் முதல் காட்சியில், ரஜினி தன் அம்மாவின் உடல்நலம் கருதி மும்பையில் நல்ல பொறுப்பில் உள்ள வேலையை உதறி சென்னை வருகிறார். குஷ்பு அவரைக் காதலிப்பதாய் கூறும்போது அம்மாவிடம் கேட்டு சொல்வதாய் வெட்கப்பட்டு ஓடுகிறார். ரஜினி, தன் அழுத்தமான நிலைப்பாட்டைக் கூறுவது, அவர் தன் காதலை குஷ்புவிடம் தெரிவிக்கும், சில நொடிகள் வரும் சிறு காட்சியில் மட்டும்தான். பின்னர் அவர் மீண்டும் பலூன் போல் மிதக்க ஆரம்பிக்கிறார். இறுதிக் காட்சியில் இறந்து விழும் அம்மாவைத் தூக்கியபடி மயானம் நோக்கி செல்கிறார். அதைத் தொடர்ந்து அதே காட்சியில் எரியும் வீட்டில் இருந்து தன் மனைவியை தூக்கி வெளியே வருகிறார். அவள், அவரது அம்மாவின் மரணத்துக்கு காரணமாக அமைந்ததற்கு ரஜினியிடம் மன்னிப்பு கேட்கிறாள். ஒன்றுமே சொல்லாமல் நகரும் அவர், அவள் மீண்டும் தீயை நோக்கி தற்கொலைக்காக அடியெடுத்து வைக்கும்போது, தன்னை நோக்கி வருமாறு சைகை காட்டுகிறார். அவர் வெறுக்கிறாரா மன்னித்துவிட்டாரா? அவர் மனதில் என்னதான் இருக்கிறது?

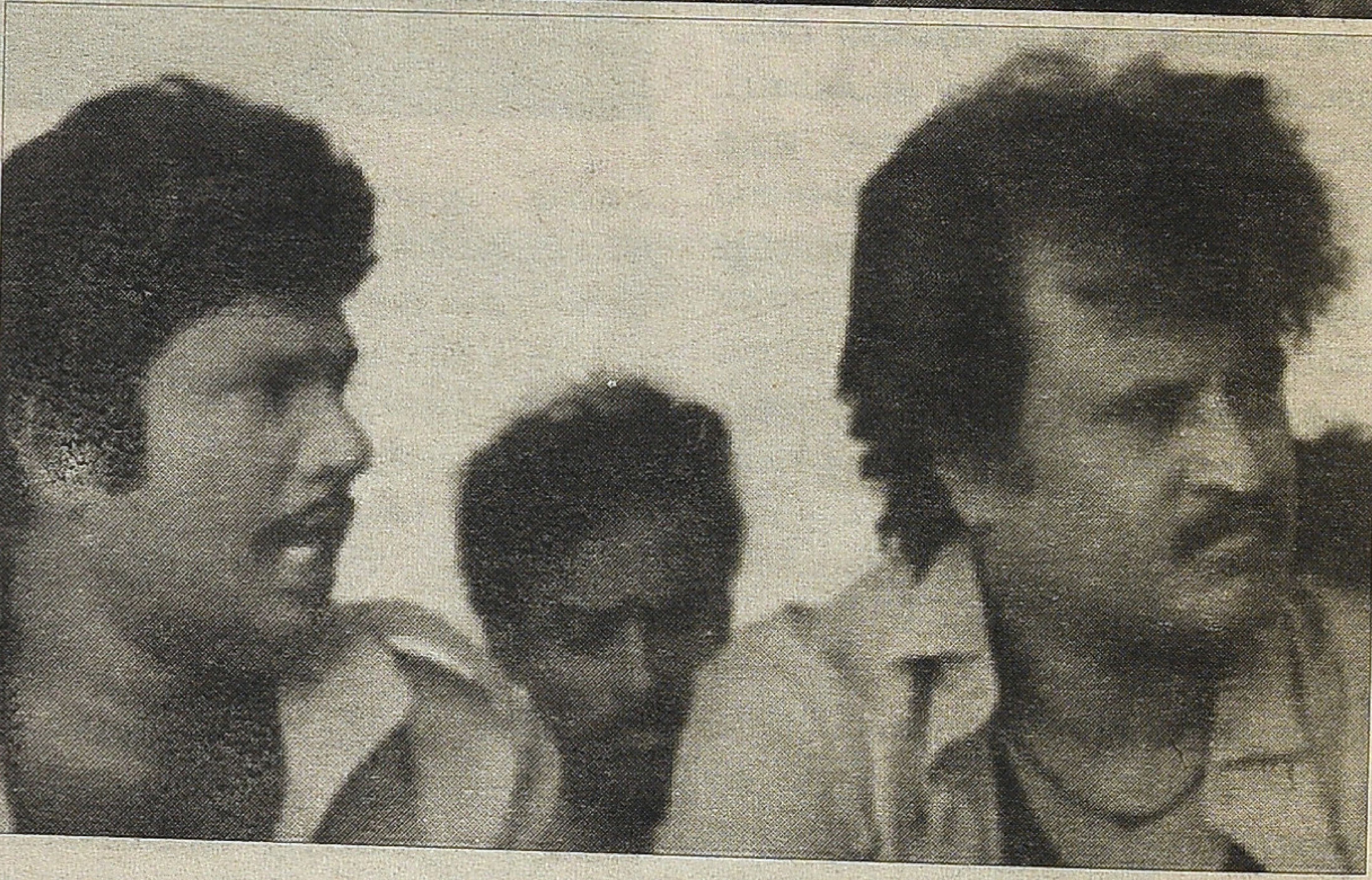
பொதுவாக, பக்கம் பக்கமாய் மனநிலையை வசனமாய் பேசும் தமிழ் சினிமாவில் மிக முக்கியமான தருணங்களில் தன்னிலை விளக்கம் தராமல் நாயகன் பூடகமான அமைதி காப்பது ரஜினியின் இதுபோன்ற படங்களில் மட்டும்தான்.

மகாபாரதத்தில் பாண்டவர்கள் திரௌபதியை மொத்தமாய் மணக்க நேர்கிற சந்தர்ப்பம் நினைவிருக்கும். தன் ஐந்து பிள்ளைகளை ஒற்றுமையாய் வைத்திருக்க குந்தி அவ்வாறு செய்யவில்லை. பிச்சைப் பொருளை சமமாய் பகிரக் கூறுகிறாள். பாஞ்சாலியைப் பெறும் பாண்டவர்கள் வேறுவழியின்றி ஒருசேர மணமுடிக்கிறார்கள். நிஜமாகவே வேறுவழியின்றியா? லாஜிக் உதைக்கிறதுதான். மகாபாரதத்தில் பல இடங்களில் தர்க்க மீறல்கள் உண்டு. ஆனால், இந்திய வாழ்க்கையோடு ஆழமாக பாரதக் கதை பொருந்திப் போவதற்கும் அதுதான் காரணம். இந்த மகாபாரதக் காட்சி, 'மன்னன்' படத்தில் ரஜினியின் அம்மாவிடம் விஜயசாந்தி சத்தியம் பெறும் காட்சியை வலுவாக நினைவுபடுத்துகிறது. ஒட்டாமை தத்துவத்தின் ஆதார நூலான கீதையை போதிக்கும் பாரதத்தின் தாக்கம் எதேச்சையானதாக இங்கு இருக்க முடியாது.

ரஜினியின் உணர்ச்சியற்ற மரத்த போக்கு எப்படி தமிழ் மனதுக்குப்

பிடிக்கிறது? தமிழர்கள் மிக உணர்ச்சி கரமானவர்கள் எனத் தெரியும். எதை யும் உடனுக்குடன் வெளிப்படுத்த, செண்டிமெண்டலாக முடிவெடுக்கும் தன்மைகொண்டது தமிழ் மனம். பின் எப்படி ரஜினியின் பிம்பம் இங்கு நேர் எதிராக செயல்படுகிறது? தமிழர்கள் உணர்ச்சிகரமானவர்கள் என்பதும் மேம்போக்காகத்தான். நாம் ஒரு பக்கம் உணர்ச்சிவசப்படும் போது ஆழத்தில் மனம் கல்லாகவே இருக்கிறது. உறவுகள், பந்தங்கள், பணியிடப் பொறுப்புகளில் மிகுந்த ஈடுபாடு கொள்ளும்போது அவை எப்போதும் உதறிவிட்டுப் போகக் கூடியவை என்பதிலும் தெளிவாகத் தான் இருக்கிறோம். அல்லது குடும்ப அமைப்பில் உள்ள அதிகார அழுத்தத்தை, வன்மத்தை, பரஸ்பரம் மறைமுகமாக நாம் பாராட்டும் கடும் வெறுப்பை தாங்கிக்கொள்ள முடியாது. குழந்தைகளைப் பிடிக்கா விட்டாலும் அக்கறையோடு வளர்ப் பது; சமைக்க, வீட்டு வேலை செய்ய விரும்பாவிட்டாலும் ஈடுபாட்டோடு செய்வது; தனித்துவம் காட்ட முடி யாத வேலைகளில் நம்மை ஈடு படுத்துவது; பெற்றோரின் முடிவு களில் விருப்பம் இல்லாவிட்டாலும் நம்பி ஏற்பது; நாம் நிஜவாழ்க்கையில் எப்படி இல்லையோ அதற்கு நேர் மாறான பாத்திரங்களை டிவியிலும் திரையிலும் ரசித்து ஏற்பது; உயிருக்கு உயிராய் காதலித்துவிட்டு ரோமம் உதிர்ந்தது போல் கைவிட்டு இன் னொருவரை மணமுடிப்பது என வாழ்வின் பல நிலைகளில் நாம் முரண்பாட்டு முடிச்சுகளாகத்தான் இருக்கிறோம்.





பிடிக்காதவை எதையும் இந்தியர் கள் அதிகாரத்திற்கு பயந்து செய்வ தில்லை. சொல்லப்போனால் சாதியைத் தவிர நமது பிற சமூக அமைப்புகள் இளகலானவை. நீங்கள் ஒன்றை செய்வதாய் நம்பி னால், நம்ப வைத்தால், அதற் காக செய்துகாட்டினால் போதும். ஆனால் உண்மையில் செய்ய வேண்டியதில்லை. நாம் எதையும் செய்யாமலேதான் செய்து கொண்டிருக்கிறோம். நான் வேலை பார்த்த நிறுவனத்தில் தினமும் ஒருமணிநேரம் தியானம் மற்றும் ஆன்மீக உரையாடல் நடக்கும். முதலாளியின் இந்த சத்சங்களில் ஆர்வமாகக் கலந்து கொண்டு ஐக்கியமாகிவிடும் பலரில் ஒருவரிடம் அவரது ஆன்மீகக் கருத்து ஒன்று பற்றிப் பேசியபோது அதிர்ச்சியாக இருந்தது. முதலாளியின் ஆன்மீகக் கருத்து ஒன்றுகூட அவருக்குத் தெளிவாகப் புரியவில்லை. ஆனா லும், அவர் ஏமாற்றவில்லை. புரிந்ததாய்தான் அவர் நம்புகிறார். சத்சங்களில் அவர் ஈடுபடுவதாய் ஏமாற்றவில்லை. அங்கு அவர் இருக் கிறார், இல்லாமலும் இருக்கிறார். அவரது முதலாளி ஹிட்லர் என்றால் மெயின் கேம்பை அச்சு பிசகாமல் படித்து அதில் உள்ள அத் தனையும் தனக்கு புரிவதாகவும் நம்பு வதாகவும் நினைப்பார், கூறுவார், செயல்படுவார். ஆனால், அவர் எதற்கும் பொறுப்பாக மாட்டார். ஏனென்றால், அவர் வெறும் பாத்திரம் ஒன்றை ஏற்று நடிக் கிறார் அவ்வளவே! ஆனால், எந்த இந்தியனுக்கும் தான் அப்படி செய்கி றோம் எனத் தெரியாது. அவன் தனக்கு விருப்பமில்லாத மனைவியை, சொல்பேச்சு கேட்காத பிள்ளை களை, மதிக்காத உறவுகளை, ஏற்காத வேலை செய்யும் நிறுவனத்தை இப்படித்தான் சுமூகமாக ஏற்று எந்த எதிர்ப்புமின்றி கடமைகளை ஆற்றுகிறான். வேலை செய்வது, சம்பாதிப்பது, மனைவியிடம் உடலுறவு கொள்வது, குழந்தை வளர்ப்பது, குடும்ப நிகழ்ச்சிகளில் கலந்துகொள்வது, பத்திரிகை வாசிப்பது என அவன் சுயநிறைவை எதிர்பார்ப்பதில்லை. ஏனென்றால், தன் சுயத்தை இதில் எங்கும் அவன் செலுத்துவதில்லை. அவன் சுயம் என்பது எதிலும் இல்லாமல் இருப்பதுதான். இந்தியர்கள் அடிமை கள் அல்ல, அடிமைகளாக நடிப் பவர்கள்.

ரஜினியின் உணர்ச்சியற்ற தொன்மம் நம்மைக் கவர்வதன் முக்கிய காரணம் அது நமது அன்றாட வாழ்வின் ஆதாரத் தொன்மம் என்பதுதான். ரஜினியின் தொன்மம் ஒரு அச்சு எனில் அதில் இருந்து புறப்படுகிற ஏராளமான நகல்கள் நாம். நமக்கு அதனாலே ரஜினி படங்களில் அவர் மிக முக்கியமான உணர்ச்சிகரமான சந்தர்ப்பங்களில் பிணம் போல் முகத்தை வைத்துக்கொள்கையில் அது ஒரு தர்க்கப் பிழையாகத் தோன்றுவது இல்லை. ஏனெனில் வீதியில், அலுவலகத்தில், குடும்பத்தில் மனம் கசிகிற தருணங்களில் நம் முகம் அப்படித்தான் இருக்கிறது. விதிக்கப்பட்ட இடங்களில், கேட்கப் பட்ட விதங்களில் செயல்படுவது நமக்கு அவ்வளவு சுலபமாக வரும். ஆனால், இதுபோன்ற தருணங்களில் கமல் கதறிக்கதறி கிட்டத்தட்ட கண்ணீர்த் துளிகள் நம் மடியில் விழுந்துவிடுமோ என தோன்றும்படி அழுவார். இது வேறொரு பண்பாடு, தத்துவம். அனைத்துக்கும் தானே பொறுப்பு என நினைப்பவனின் துயரம் கண்ணீரில் வெளிப்படுகிறது. அதனால்தான் கமல் தமிழ் மனதோடு ஒட்டவில்லை.

'மன்னன்' படத்தில் ரஜினி தன் முதலாளியை மணந்த அடுத்த நாள் அதே பழைய காக்கி உடையை அணிந்து மெக்கானிக் வேலையைத் தொடர்கிறார். கிளைமேக்ஸில் மனைவியுடன் சமாதானமாகி, அவளை 'அடக்கி ஆண்ட' பின்னரும்கூட அவர் தொழிலாளி வாழ்க்கையை விடுவதில்லை. சில காட்சிகளில் கோமாளித்தனம் பண்ணுகிறவராகவும், பாசத்தில் உருகுகிறவராகவும், சில இடங்களில் மிக சீரியஸான பக்குவமான நபராகவும் வருகிறார். இந்த உணர்ச்சிகளில் எதனோடும் அவர் ஒன்றுபடுவதில்லை. படம், முதலாளியான விஜயசாந்தி தன்னை வீட்டு மனைவியாக்கிக்கொண்டு சமைக்க கற்பதுடன் முடிகிறது. கடுமையான முயற்சி மற்றும் உழைப்பினால், தன் நிறுவனத்தை முதல் இடத்துக்குக் கொண்டுவரும் ஒருவரால் எப்படி ஒரே நாளில் வீட்டு மனைவியாக முடியும்? ஒரு மேற்கத்திய பெண்ணாக இயங்குகிற விஜயசாந்திப் படத்தின் முடிவில் ஒரு சாட்சாத் இந்தியப் பெண்ணாக மாறுகிறார் எனலாம். முப்பது வயதுக்கு மேல் மிக முக்கிய வேலைகளை, முன்னேற்றங்களைத் துறந்துவிட்டு, பெண்கள் வீட்டுப் பொறுப்புகளைக் கவனிக்க போவதை சகஜமாய்ப் பார்க்கிறோம். சமூக குடும்ப அழுத்தங்கள் இதற்கு காரணமென்றாலும், எப்படி நம் பெண்களுக்கு இந்த பாத்திர மாற்றம் எளிதாக உறுத்தலின்றி நடக்கிறது என்பது விநோதமானது.

படத்தின் இறுதியில் விஜயசாந்திக்கு உதவியாளராக இருந்த குஷ்பு நிறுவன பொது மேலாளராக நியமிக்கப்படுவதும் இதுபோல் விநோதம்தான். ஒரு பொறுப்பை வகிக்க திறமையும் அறிவும் தேவை அல்லவா! யார் வேண்டுமானாலும் எந்தப் பொறுப்பிலும் அமர முடியுமா? ஆம், இந்தியாவில் முடியும். பல தனியார், அரசு நிறுவனங்களில் முக்கிய பொறுப்புகளில் சம்மந்தமே இல்லாத ஆட்கள் செல்வாக்கு, குடும்பத் தொடர்பு, சாதிய அதிகாரம் காரணமாய் அமர்ந்திருப்பதை சாதாரணமாய் பார்க்கலாம். இதைக்கூட ஊழல் எனப் புரிந்துகொள்ளலாம். ஆனால், இதைக் கேள்வியே கேட்காமல் நாம் எளிதில் ஏற்றுக்கொள்கிறோமே! ஒரு வேலையை செய்வதற்கு, பொறுப்பில் இருப்பதற்கு திறமை, ஆளுமை எல்லாம் முக்கியமில்லை. யார் வேண்டுமானாலும் எதையும் செய்யலாம் என்பது ஒரு இந்திய மனப்பான்மை. கொலு பொம்மையைத் தட்டுகளில் அமர வைப்பது போலத்தான் நாம் வேலைகளில் அமர்கிறோம். இருக்கிற இடம் வெளியே பார்க்க பொருத்தமாக இருந்தால் போதும்.

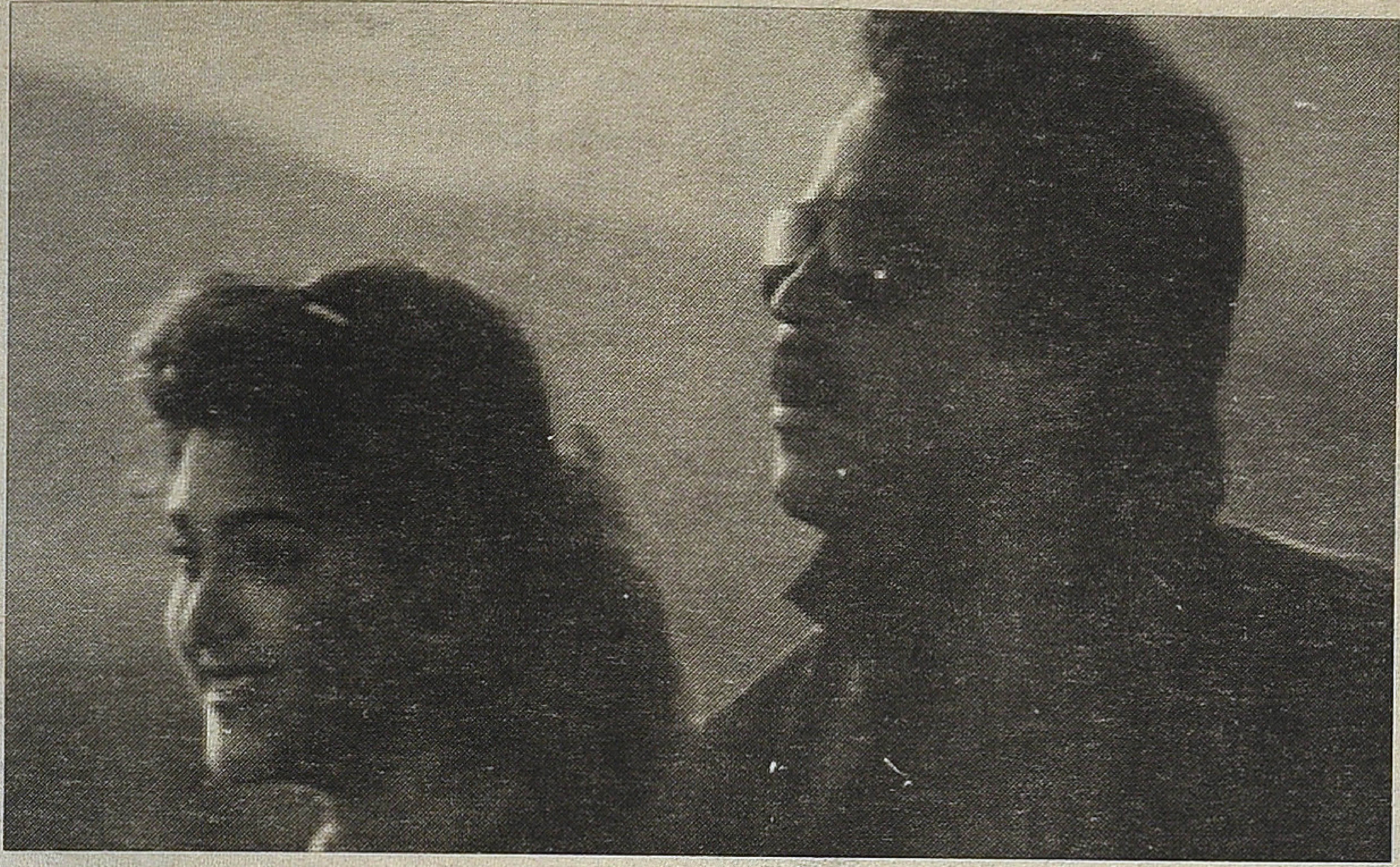
குஷ்பு முதலாளி ஆகிறதும், ரஜினி

தொடர்ந்து தொழிலாளியாகவே இருப்பதும் பொதுவுடைமை விவாதத்துக்கு கீதையின் தரப்பில் இருந்து வைக்கப்படும் ஒரு தீர்வு எனலாம். நிஜவாழ்க்கையில் முதலாளி தொழிலாளியாகவோ, தொழிலாளி முதலாளியாகவோ முடியாது. இரு வரும் சமம் கிடையாது. ஆனால், அதிகாரத்தின் பல்வேறு அடுக்குகளில் இருப்பவர்கள் தம் அடையாளத்தை வலியுறுத்தாமல் (அதாவது அகங்காரம், பகட்டு, அதிகார வெளிப்பாடு இன்றி), ஒட்டாமல் அப்பொறுப்பில் இருந்தால் சமூகம் அமைதியாக இருக்கும் என்பது இதில் உள்ள மறைமுக செய்தி. சமூக அமைப்பை ஒரு நிலவுடைமை நிலையில் வைக்க விரும்புவோர் தொடர்ந்து இவ்வாறான ஒரு மேலோட்டமான சமத்துவத்தை பிரசாரம் செய்வார்கள். ரஜினி இப்படத்தில் ஒரு காட்சியில் சொல் கிறார்: "பெண்ணை மதிக்கிற ஆணை நான் மதிப்பேன். ஆணை மதிக்கிற பெண்ணை நான் மதிப்பேன்". அப்படியென்றால் அதிகாரத்தை யார் வைத்திருப்பது?

அதிகாரத்தை பிரயோகிப்பதற்கும், அதே நேரம் அதற்குப் பணிவதற்கும், ஒரே நேரம் நாம் தயாராக இருந் தால் அதிகாரம் ஒரு பிரச்சனையே அல்ல என்பது ரஜியினின் தொன் மம் நமக்குத் தருகிற பதிலாக இருக் கும். அதனால்தான், இப்படத்தின் ஆரம்பத்தில் குடும்பப் பெண்ணாக விரும்புகிற, அது நடக்காமல் போகிற போது தன்னிச்சையாக கிருஷ்ணனின் அம்மாவைக் கவனித்துக்கொள்கிற தாய்மை கூடிய குஷ்பு, இறுதிக் காட்சியில் விஜயசாந்தியைப் போல் முதலாளி ஆகிறார். அவர் துறந்த குடும்பப் பெண் பாத்திரத்தை விஜயசாந்தி எடுத்துக்கொள்கிறார். அதிகாரத்துடன் நமக்கு ஒட்டுதல் இல்லை என்றால் இன்று பெண்ணிய மும் கம்யூனிசமும் முன்வைக்கிற பல பிரச்சனைகள் எழாதுதான். ஆனால், அது எதார்த்தம் இல்லையே. இருந் தும் ரஜினி படங்களில் வரும் இந்தக் கருத்துநிலை நம் மனங்களை ஆழமாக வசீகரிக்கிறது. ஆணாதிக்கவாத, சாதியப் படிநிலையை நம்மால் கைவிடவும் முடியாது, இன்றைய சமத்துவ நவீன சூழலுக்கு எப்படி அதை தகவமைப்பது என யோசிக்கும் மனதுக்கு ரஜினியின் தொன்மம் ஒரு சுவாரஸ்யமான பதில் தருகிறது எனலாம். ஆயிரமாயிரம் வருடங் களாக நம் மரபான சமூக, குடும்ப பிரச்சனைகளுக்கு எதிர்ப்பை தீர்வாக முன்வைக்காமல் ஒட்டாமையை நம் இந்திய மனம் வலியுறுத்தியது. அதி காரம் யார் வசம் என்கிற கேள்வியே ஒட்டாமையில் எழுவதில்லை.

தொடர்ந்து இரு தரப்புகள் சமர் புரியும் போது, உயிர் கொள்வதுதான் அதிகாரம் என்றார் பூக்கோ. அதா வது கணவன், மனைவியை அடக்கும் போது அதிகாரம் தோன்றுவதில்லை; அவள் நுட்பமாக, அமைதியாக அல்லது மறைமுகமாக அவனை எதிர்க்கையில்தான் அதிகாரம் தோன்றும் என்றார். யாரும் எதிர்க்காத இடத்தில் அதிகாரம் வறட்சியான பிரதேசத்தில் நுண்ணுயிர் போல் உயிரற்று இருக்கும். தொடர்ந்து எதிர்ப்பதுதான் அதிகாரத்தை தோற்றுவிக்க மட்டுமல்ல, அதிகார சமநிலையைத் தக்கவைக்கவும், சமூக இயக்கத்தை சுமூகமாக்கவும் அவசி யம் என்றார் பூக்கோ. அதாவது அதிகாரம் எதிர்ப்பதனால் காணா மல் போய்விடாது. ஆனால், அதிகாரம் ஓரிடத்தில் மட்டும் குவிந்து தராசு மேல்கீழாவதை நாம் தடுக்க முடியும். அதற்குத்தான் எதிர்ப்புணர்வும் நுண்ணரசியலுக்கு எதிர்வினையாற்றுவதும் அவசிய மாகிறது. ரஜினியின் படங்கள் அதி கார சமநிலைக்கு அதிகாரத்தோடு ஒட்டாமல் இருப்பதே போதும் என் கின்றன. ஆற்றில் ஓடும் நீரைப் போல் நாம் இருக்க வேண்டும் என்கின்றன. ஆனால், ஆற்றின் அமைப்பை மாற்ற வேண்டியதில்லை.

காந்தி, தலித்துகளும் உயர்சாதி யினரும் இருக்க வேண்டும் என்றார். இந்தப் படிநிலை அமைப்புக்கு ஆதாரமான நம்பிக்கைகளை எதிர்க்கத் தேவையில்லை என்றார். ஆனால் அமைதியை, சமநிலையைத் தக்கவைக்க தலித்துகளை மரியாதை யுடனும் கருணையுடனும் நடத்த வேண்டும் என்றார். மேலே இருப்பவர் கீழே இருப்பவருக்கு மரியாதை காட்டுவது அபத்தம் இல்லையா? ஒருவன் அதிகாரம் கொண்டவனாகவும் அதிகாரத்துக்கு கீழிருப்பவனாகவும் எப்படி ஒரே நேரம் இருக்க முடியும்? உயர்சாதி யாகவும் தலித்தாகவும் ஒரே ஆள் எப்படி இருக்க இயலும்? காந்தி அக்காலத்தில் இந்தியாவின் அதிகார உச்சாணிக் கொம்பில் இருந்தார். பிரிட்டிஷ் அதிகாரவர்க்கம் அவரை மரியாதையுடன் நடத்தியது. பெரும் பணக்காரர்கள் அவருக்கு நண்பர் களாக இருந்தனர். அவர்கள் அவருக்கு பண உதவி நல்கினர். அதேவேளை அவர் தன் தோற்றம் மற்றும் நடவடிக்கைகள் மூலமாய் அதிகாரமற்றவர்கள், விலக்கப்பட்ட வர்களில் ஒருவனாகவும் தன்னை காட்டிக்கொண்டார். தன் அரசியல் வாழ்வில் மக்களுக்கு ஆணையிடக் கூடிய கட்டங்கள் வரும்போது உண்ணாவிரதம் மூலம் தன்னை வருத்திக்கொண்டு பிறரை தாமே உடன்படும்படி மறைமுகமாய் செய்தார். காந்தியின் உண்ணா விரதங்கள் எனும் சுயவன்முறை



அல்லது சுயஅழிப்பு தன் அதிகாரத்தை வெளிப்படுத்தாமலே வெளிப்படுத்தும். அதைக் குறைப்பது போல் குறைத்து, வளர்க்காதது போல் வளர்க்கும் ஒரு தந்திரம்தான். ஒரு கட்டத்தில் இஸ்லாமிய கட்சிகள் மற்றும் இந்துத்துவா கட்சியினர், இரு மத மக்களையும் பிரித்துக்கொண்ட போது காந்தி பதற்றமானார். இரு மதத்தரப்பினரும் தன் அதிகாரத்துக்கு உட்பட வேண்டியவர்களாக இருக்க வேண்டும் என்கிற ஆசை அவருக்கு இருந்தது. இதனால்தான், இறுதியில் இரு மதத்தினரும் அவரைக் கைவிட்டனர், எதிர்த்தனர். அவர் அம்பேத்கரை எதிர்த்ததுகூட தலித்துகளுக்கும் தான் மட்டுமே தலைவனாக இருக்க வேண்டும் என்று எண்ணியதால்தான். இந்தியாவில் ஒரு சிறு அணு அசைந்தாலும் அது தனக்கு உட்பட்டுத்தான் இருக்க வேண்டும் என எண்ணினார். அதேவேளை ஒவ்வொரு சிறு அணுவுக்கும் உட்பட்டே தான் இயங்கியதாய் காட்டிக்கொள்ளவும் செய்தார். அவர் பிரம்மச்சரியத்தை போதனை செய்வார். இயல்பாகவே குடும்பஸ்தர்களுக்கு அவர் மீது எரிச்சல் வர வேண்டும் அல்லவா! ஆனால், அவர் தனது பிரம்மச்சரிய வீழ்ச்சிகள், குறைகள் பற்றி வெளிப்படையாகப் பேசவும் செய்வார். போதனையின் அதிகாரத்தை சமன்படுத்த, தானே தன்னை போதித்துக் கொள்ளும் இடத்துக்கு வந்து மட்டுப்படுத்திக் கொள்வார். காந்தியின் நாடக மேடையில் அவரே ஹீரோ, அவரே வில்லன். அவரே அவரை அடித்து ஜெயிப்பார். வேறெந்த அரசியல் தலைவரையும்விட பெருமளவில் நாம் காந்தியை ஏற்றுக் கொண்டது அவர் இப்படி அதிகார மிக்கவராகவும் அதிகாரமற்றவராகவும் ஒரே நேரத்தில் வெற்றிகரமாக இயங்கினார் என்பதால் தான்.

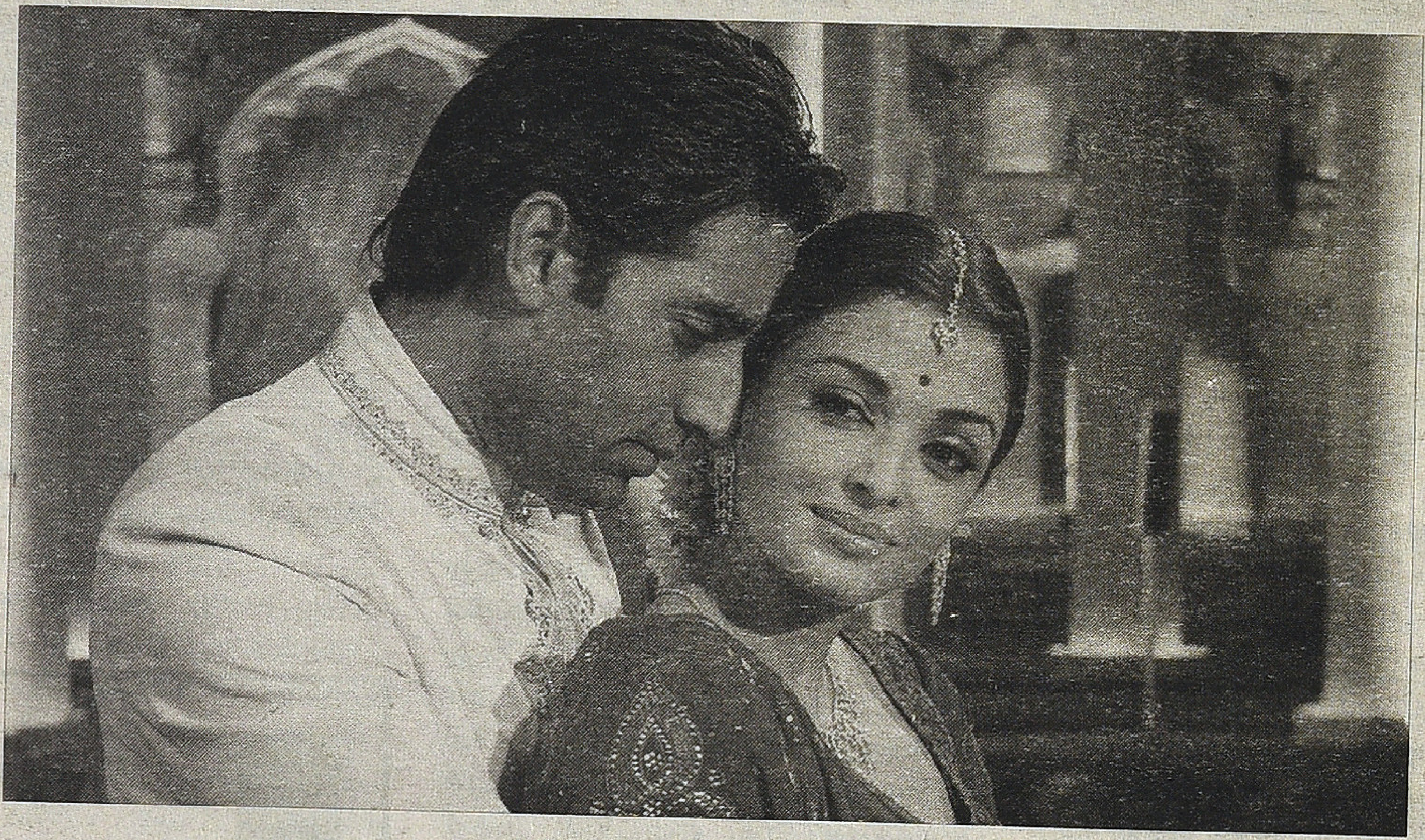
என்னுடைய மனைவி, தான் குழந்தையாக இருக்கும் போது ஷாப்பிங் போன சுவாரஸ்யமான கதை ஒன்றை சொல்வார். பொதுவாக அவரது குடும்பம் எங்கே போனாலும் பஸ்தான். ஆனால், சில நாட்கள் ஷாப்பிங் முடித்து இரவு வேறு வழியின்றி ஆட்டோவில் வரும்போது வீட்டுக்கு சற்று தொலைவிலேயே நின்று இறங்கிக் கொண்டு வீடுவரை நடந்து போகும்படி அவரது அம்மா வலியுறுத்துவார். அட்டோவில் வந்திறங்குவதை அண்டை வீட்டார் பார்க்கக்கூடாது என்பதில் அவர் மிக கவனமாக இருந்தார். அதாவது, நாம் பொருளாதார ரீதியாக முன்னேறலாம். ஆனால், அது பக்கத்தில் உள்ளவர்களுக்கு தெரியக் கூடாது. இந்திய சமூகம் மிக மிக சமநிலையற்றது என அறிவோம். ஆனால், மத்திய வர்க்கத்தினர் தராசில் மேலே உயரும்போது தான் கீழே இருப்பதாகவே காட்டிக்கொள்ள விரும்புவர். இந்த மேலோட்டமான சமநிலை, அதாவது கக்கன் போன்று ஒரு அமைச்சர் பஸ்ஸில் பயணிப்பது, காமராஜர் ஆடம்பரமின்றி சொத்தின்றி வாழ்வது, சச்சின் கோடீஸ்வரனான பின்னரும் தன் பழைய அடுக்குமாடி குடியிருப்பில் வாழ்வது, ஏ.ஆர். ரஹ்மான் ஆட்டோவில் தொழுகைக்கு போவது, நமது சமூக சமநிலையின்மை நம் நீதியுணர்வைப் புண்படுத்தாமல் இருக்கவும், மக்கள் இடையே அமைதியைத் தக்கவைக்கவும் உதவுகிறது. ஆனால், நம்மோடு பஸ்ஸில் போகிற அமைச்சர் நம்மைவிட பன்மடங்கு அதிகாரம் கொண்டவர், அதை பிரயோகிப்பவர்; அவர் நம்முடன் பயணிப்பது, எளிமையாகத் தோன்றுவது நமக்கு ஒரு செயற்கையான சமத்துவத்தை நம்ப உதவுகிறது. அதிகாரத்தின் மீது எரிச்சல் தோன்றாமல் இருக்க செய்கிறது. கலகங்களில் ஈடுபடாமல் தடுக்கிறது. சமீபமாக என் மாமியார் தயக்கமின்றி ஆட்டோவில் வீடுவரை போகிறார். இன்று ஆட்டோ கிட்டத்தட்ட கீழ்மத்தியவர்க்கமும் பயன்படுத்துகிற வசதியாகிவிட்டது. சமீபமாக அவர் வீட்டுக்குப் போன போது ஏ.ஸி. வேலை செய்யவில்லை என்றார். பழுதுபார்க்க ஆளை அழைக்கவா என்றால் மறுத்தார். “ஆட்கள் வந்து பழுதுபார்த்தால் நான் ஏ.ஸி. வைத்திருக்கிறேன் என பக்கத்து வீட்டாருக்குத் தெரிந்து விடும். அதனால் வேண்டாம்” என்றார். இந்திய மத்தியவர்க்கம் இப்படித்தான் ஒரு சமத்துவத்தைப் பேணுகிறது.

சந்தாதாரர்கள் கவனத்திற்கு...

ஒவ்வொரு மாதமும் ஐந்தாம் தேதிக்குள் சந்தாதாரர்களுக்கான இதழ் அஞ்சல் செய்யப்படுகின்றன. பத்தாம் தேதிக்குள் இதழ் கிடைக்காதவர்கள் பின்வரும் எண் அல்லது மின்னஞ்சல் முகவரியில் தொடர்பு கொள்ளவும். செல்பேசி எண்: 99445 83282, மின்னஞ்சல் முகவரி: kaatchippizhai@gmail.com

குரு

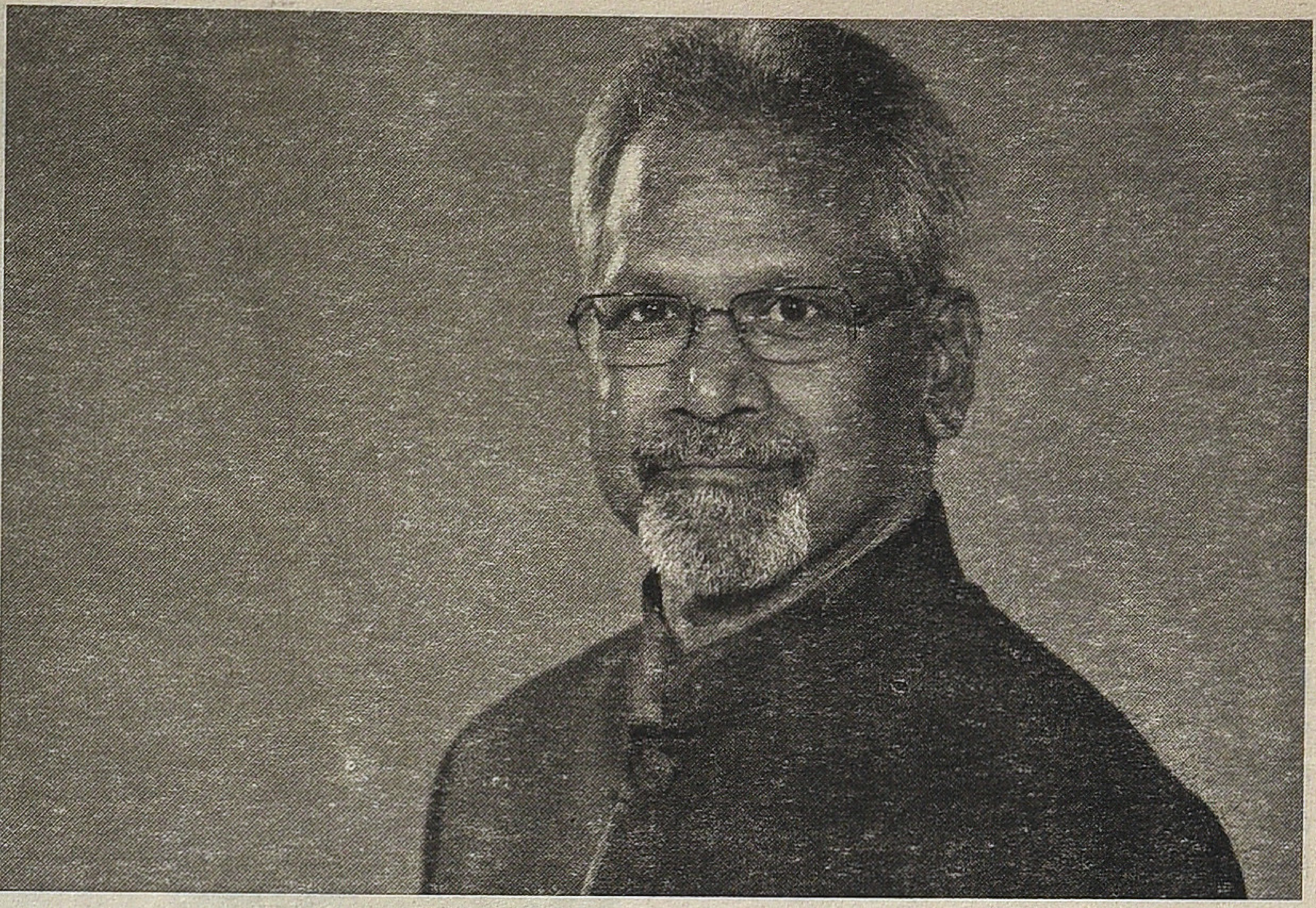
யமுனா ராஜேந்திரன்



மணிரத்னத்தின் 'குரு', இந்தியாவில் கார்ப்பரேட் கலாசாரத்தை முன்னெடுத்த தொழிலதிபர் திருபாய் அம்பானியின் வாழ்க்கையின் ஆதர்ஷத்தில் உருவாக்கப்பட்ட திரைப்படம். 'குரு' படத்தினுள் நுழைவதற்கு முன்னால் உலக அளவில் கார்ப்பரேட் கலாசாரமும் மனித உறவுகளும் தொடர்பான ஒரு புரிதலுக்கு வருவது முக்கியமானதாகும்.

அமெரிக்க மொழியியலாளரும் அரசியல் விமர்சகருமான நோம் சாம்ஸ்க்கியுடன் இணைந்து 'மேனுபேக்சரிங் கன்சன்ட்' ஆவணப்படத்தை உருவாக்கியவர் கனடிய இயக்குனர்களில் ஒருவரான மார்க் ஆச்பர். இவர் ஜென்னிபர் அபோட்டுடன் இணைந்து அமெரிக்க முதலாளித்துவமும் அதனது கார்ப்பரேட் கலாசாரமும் குறித்து உருவாக்கிய முக்கியமான சித்திரம் 'தி கார்ப்பொரேஷன்' (2003) எனும் ஆவணப்படம். உலகு தழுவிய, அல்லது உலகவயமாகின முதலாளித்துவத்தின் இன்றைய வடிவமான கார்ப்பரேட் கலாசாரம் என்பதன் பின்னுள்ள, நிர்வாக உளவியலின் மனிதத்தன்மையற்ற வன்முறையை ஆய்வு செய்யும் ஆவணப்படும் இது. கார்ப்பரேட் நிர்வாக உளவியல் ஒரு மனநிலை பிறழ்ந்த குற்றவாளியின் மனநிலையையொத்தது என்கிறார்கள் இந்த ஆவணப்படத்தின் இயக்குனர்கள்.

கார்ப்பரேசன் எனும் கருத்தாக்கம் அல்லது நிர்வாக அமைப்பின் தோற்றத்தை ஆவணப் படம் ஆய்வு செய்கிறது. மக்கள் தொகையின்



கூட்டுழைப்பின் மூலம் ஒரு இலக்கை எட்டுவது என்பதாகவே இது வரலாற்றில் தோற்றம் பெற்றது. கூட்டுறவுச் சங்கங்கள், சமூகக் கூட்டமைப்புகள் என்பன இதனது வகைகள். ஒரு கட்டிடத்தைக் கட்டுவது, ஒரு கிராமியப் பள்ளிக் கூடத்தை உருவாக்குவது என்பதாகவே இது துவக்கம் பெற்றது. பிறகு, முதலாளித்துவத்தின் வளர்ச்சிப் போக்கில் மிகப்பெரும் திட்டங்களை சாதிப்பது என்பதாக இது உருவானது. இந்தச் செயல்போக்கில் உருவான இரண்டு வளர்ச்சிகளை அல்லது மனிதத்தன்மையற்ற செயல்பாடுகளை இந்த ஆவணப்படம் சுட்டுகிறது.

அமெரிக்காவில் கறுப்பின அடிமை வியாபாரம் முடிவுக்குக் கொண்டுவரப்பட்டதை அடுத்து, அமெரிக்க உள்நாட்டுப் போர் முடிவுக்கு வந்ததை அடுத்து, ஆப்ரிக்க மக்களிடம் இருந்த நிலங்களைத் தம்வசம் எடுத்துக்கொள்ள அமெரிக்கத் முதலாளிகள் திட்டமிட்டனர். கார்ப்பரேட் நிறுவனங்கள் என்பதனை ஒரு மனிதனைப் போல் பாவிக்க வேண்டும் எனும் நிலைப்பாட்டை அவர்கள் தமது சட்டமுறைமைக்குள் கொண்டு வந்தார்கள். மனிதர்களுக்கு இருக்கிற உரிமைகளைப் போலவே கார்ப்பரேட்டுகளுக்கும் உரிமைகள் உண்டு என்பது நிலைநாட்டப்பட்டது. இதனது அடுத்த கட்டமாக கார்ப்பரேட் வழக்கறிஞர்கள் தோன்றுகிறார்கள். கார்ப்பரேட் வங்கி முறைமைகள் தோன்றுகின்றன. மனிதர்களின் அடிப்படை உரிமைகள் எனும் வாழ்வாதாரம், இதன் போக்கில் கார்ப்பரேட்டுகளின் அடிப்படை உரிமை என்பதற்குக் கீழ்ப்படுத்தப்படும் நிலைமையை, கார்ப்பரேட் வழக்கறிஞர்கள் சட்டபூர்வமாக நிலைநாட்டினார்கள்.

தொழில்மயமாக்கல், வேலை வாய்ப்பு, சாத்தியமான நஷ்டஈடு எனும் பெயரில், இவர்கள் கறுப்பின மக்களின் நிலங்களைச் சட்டபூர்வமாக அபகரித்தார்கள். 'யூனியன் கார்பைடு' முதல் 'லால்கார்' வரை இந்த வகையில்தான் கார்ப்பரேட்டுகளின் உரிமைக்கும் மக்கள் உரிமைகளுக்கும் இடையில் தொடர்ந்து போராட்டங்கள் நடந்து வருகின்றன. இதுதான் கார்ப்பரேட்டுகள் இன்றைய உலகில் வந்து அடைந்திருக்கும் நிலை. தமது பங்குதாரர்களுக்கும் தமது சாத்தியமான எதிர்கால முதலீட்டாளர்களுக்கும் இலாபத்தை உருவாக்கித் தருவதை மட்டுமே நோக்கமாகக் கொண்டது கார்ப்பரேட் வர்க்கம். இயந்திரம், மின்சாரம் போன்ற தொழிலுக்குத் தேவையான கச்சாப் பொருட்களைப் பார்ப்பதைப் போலவே உழைப்பில் ஈடுபடும் மனிதர்களையும் கார்ப்பரேட் பார்க்கிறது. இதனால்தான், உற்பத்தியில் உற்பத்திச் செலவைக் குறைப்பது என வரும்போது இவர்களது சிந்தனையில் முதலில் ஆட்குறைப்புத்தான் வருகிறது. கார்ப்பரேட்டுகளின் முதல் பலி தொழிலாளர்களாகத்தான் இருக்கிறார்கள். சூழலியல் மாசுக்கேடு, மனிதர்களின் வாழ்வதாரங்களான இயற்கை வளங்கள் அழிப்பு, இனக்கொலை என்பது இதனது தர்க்க நீட்சியாக இருக்கிறது.

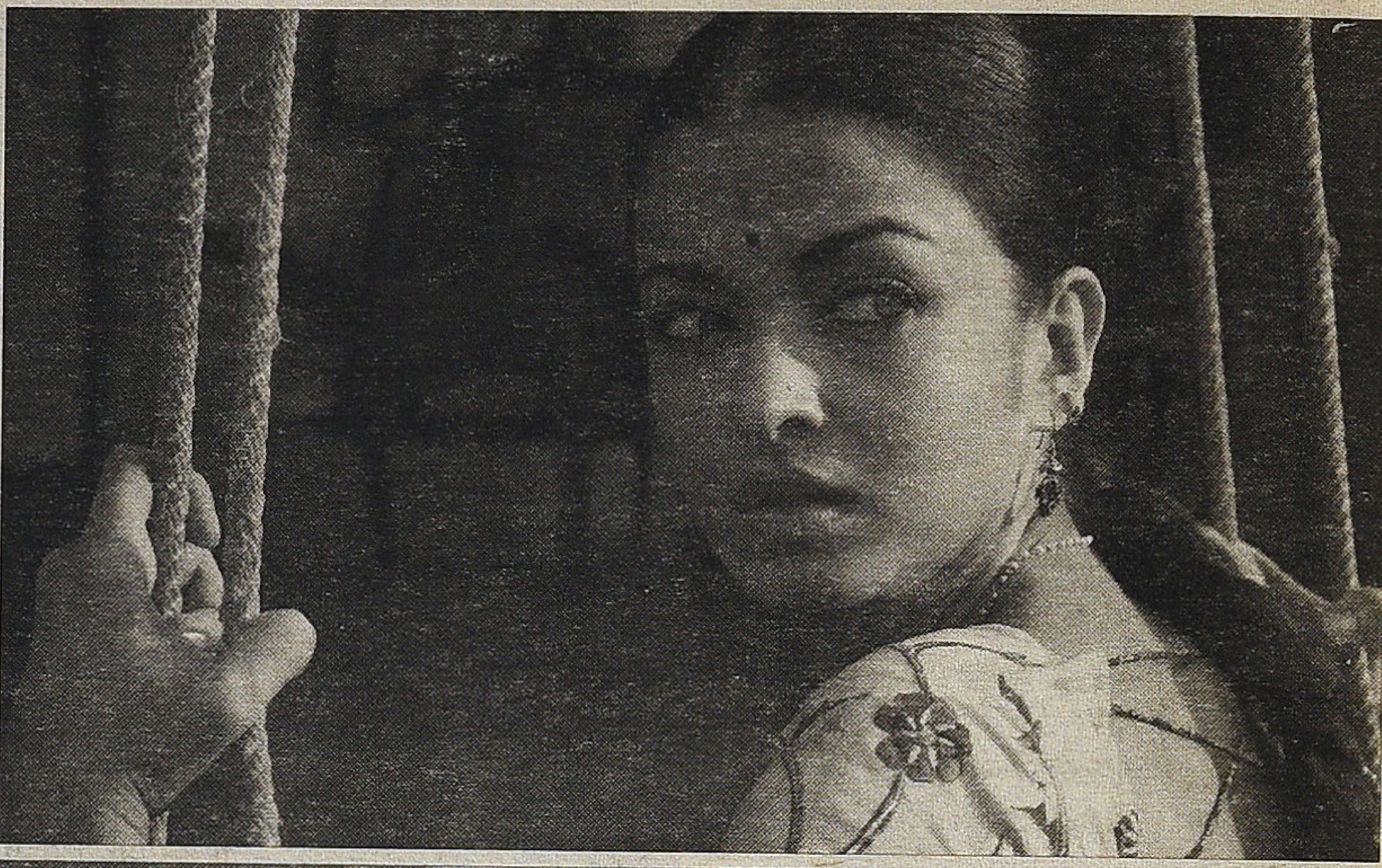
கடுமையான சட்டங்களும் மனித உரிமை மீறல்களும் மனித உயிர்கள் குறித்துக் குறைந்தபட்சமும் அக்கறையற்ற சர்வாதிகாரமும் கொண்ட அரசுகளே கார்ப்பரேட்களது இலட்சியபூர்வமான கூட்டாளிகளாக இருக்கிறார்கள். கார்ப்பரேட்டுகளுக்கு வேண்டிய சுதந்திர வர்த்தக வலயங்களைத் தமது நாடுகளில் உருவாக்கித் தருபவர்களாக இத்தகைய சர்வாதிகாரிகளையே இவர்கள் நினைக்கிறார்கள். இதற்காக கார்ப்பரேட்டுகளின் ஆலோசகர்களாக அரசியல்வாதிகளையும் அமைச்சரவை மட்டத்தில் இருப்பவர்களையும் இவர்கள் சேர்த்துக் கொள்கிறார்கள். கார்ப்பரேட் கம்பெனியான இங்கிலாந்தின் வேதாந்தா குழுமத்திற்கும் அதன் பொருளாதார நிர்வாகத்தில் இந்திய மத்திய உள்துறையமைச்சர் ப. சிதம்பரத்திற்கும் இடையிலான உறவு இத்தகையதுதான். தமது நிலங்களின் மீதும் அதன் வளங்களின் மீதும் சட்டபூர்வமான உரிமையைக் கோரும் பழங்குடியின மக்களை ராணுவ விமானங்கள் மூலம் குண்டு வீசி அழிப்பதனை நியாயப்படுத்தும் ப. சிதம்பரம் செயல்பாட்டுச் சிந்தனையை இப்படியல்லாமல் வேறுவிதத்தில் புரிந்து கொள்ள முடியாது.

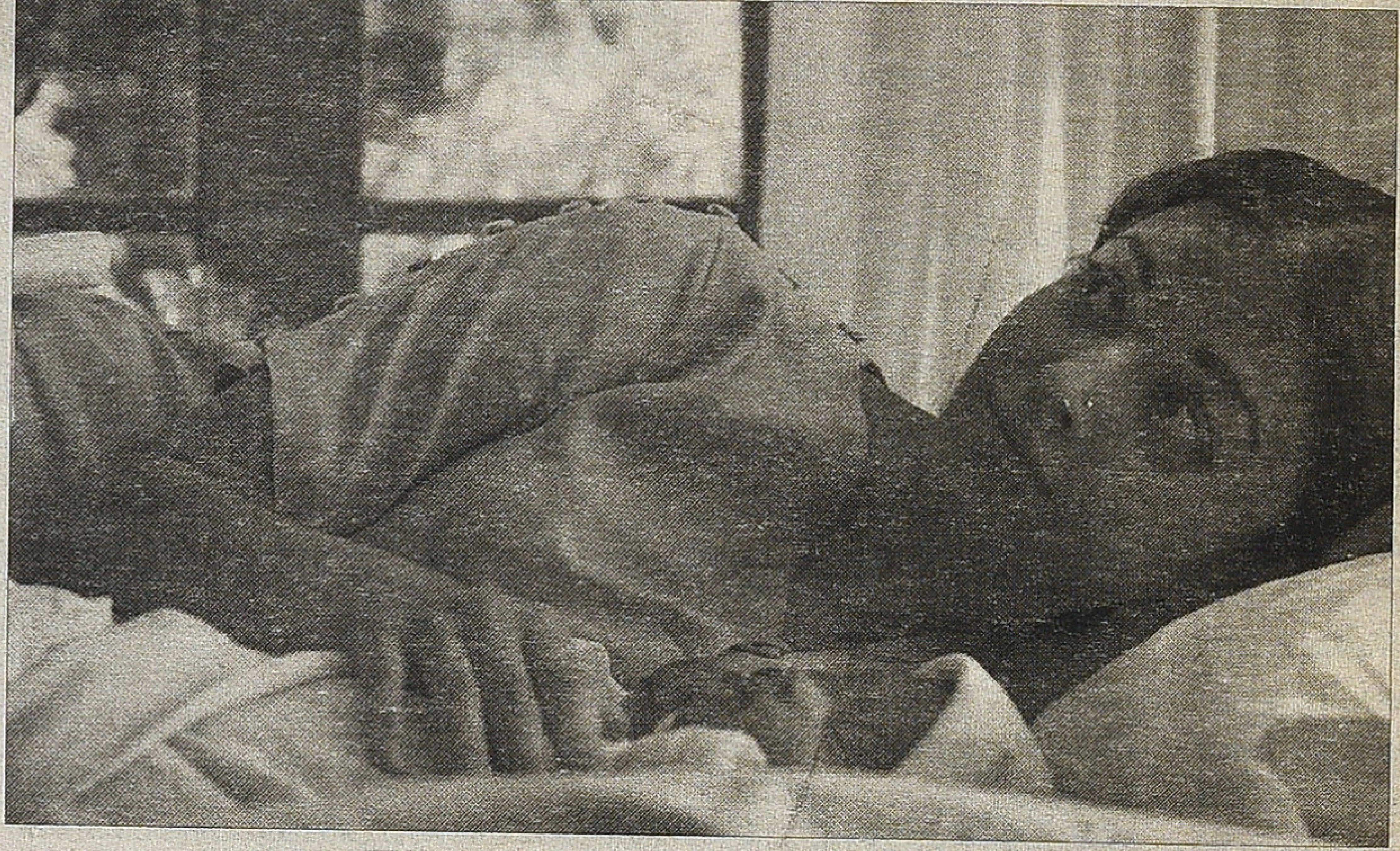
தமது மூலதனக்காரர்களின் இலாபம் ஒன்றை மட்டுமே குறிக்கோளாகக் கொண்டு செயல்படுவதால், அதுவொன்றே அவர்களது வியாபார அறமாக இருப்பதால், அது அவர்களது சட்டபூர்வ உரிமை என்றும் வாதிடுவதால், இந்த வியாரபார ஒழுக்கத்தையே பல்கலைக்கழகங்களும் கல்லூரிகளும் புகட்டுவதால் இவர்கள், தங்கள் இலக்கைச் சாதிப்பதற்காக எதனையும் செய்யலாம், எதுவும் அனுமதிக்கப்பட்டது எனும் நிலைப்பாட்டுக்கு கார்ப்பரேட்

நிர்வாகத்தினர் வருகிறார்கள். கிரிமினல்களின் மனநிலை குறித்து அமெரிக்க உள்நாட்டுக் காவல் துறையான பெடரல் பீரோ ஆஃப் இன்வஸ்டிகேசனுக்கு ஆலோசனைகள் வழங்கும் ஒரு உளவியலாளர் சொல்கிறபடி, “பொய், புனைவு, கொலை, அழிவு என அனைத்தையும் நியாயப்படுத்தும் ஒரு கிரிமினலின் மனநிலை போன்றது காரப்பரேட் நிர்வாகிகளின் மனநிலை.” இவ்வகையில்தான், ஆவணப்பட இயக்குனர்களான மார்க் ஆச்பரும் ஜென்னிபர் அபோட்டும் “கார்ப்பரேட் கலாசாரம் என்பது மனநிலை பிறழ்ந்த குற்றவாளிகளை உருவாக்கும் அமைப்பாக இருக்கிறது” என்கிறார்கள்.

ஆர்சன் வெல்லசின் ‘சிட்டிசன் கேன்’ திரைப்படம், அமெரிக்காவின் மிகப்பெரும் பணக்காரரும் மஞ்சள் பத்திரிகைக் கலாசாரத்தை தொழில்தர்மமாக ஆக்கியவரும் ஜனநாயகக் கட்சி அரசியல்வாதியுமான வில்லியம் ரண்டோல்ப் ஹெர்ஸ்டின் எழுச்சியும் வீழ்ச்சியும் குறித்துப் பேசும்படம். ‘சிட்டிசன் கேன்’ திரைப்படத்தினை வெளிவராமல் தடுப்பதற்கான அத்தனை முயற்சிகளையும் பத்திரிகை முதலாளி ஹெர்ஸ் செய்தார். ஒரு திரைக்கலைஞனாக ஆர்சன் வெல்லசுக்கு என்னவிதமான நெருக்கடிகளை எல்லாம் தரமுடியுமோ அத்தனையும் தந்தார். காரணம், மிகப்பெரும் செல்வந்தரும் பகாசுரப் பத்திரிகை முதலாளியுமான ஹெர்ஸ் போன்ற ‘அமெரிக்க தேசபக்தக் குடிமகன்கள்’ வழிமொழிந்த மஞ்சள் பத்திரிகை நெறிமுறைக்கு வக்காலத்து வாங்குவது என்பதை வெல்ஸ் தனது படைப்பில் முற்றிலும் நிராகரித்திருந்தார்.

மணிரத்னத்தின் ‘குரு’ திரைப்படக் கருவுக்கு ஆதாரமான திருபாய் அம்பானியையும் நாம் ஒரு வகையில் ஹெர்சுடன் ஒப்பிட முடியும். ஹெர்ஸ் தேசபபக்திமிக்க அமெரிக்கக் குடிமகன்; திருபாய் அம்பானி தேசபக்திமிக்க இந்தியக் குடிமகன். இருவரும் மிகப்பெரும் தொழில் சாம்ராஜ்யங்களைக் கட்டியவர்கள். தமது தொழில் வளர்ச்சிக்கு இருவரும் அரசியல் அதிகாரத்தையும் ஊழலையும் கைக்கொண்டவர்கள்.

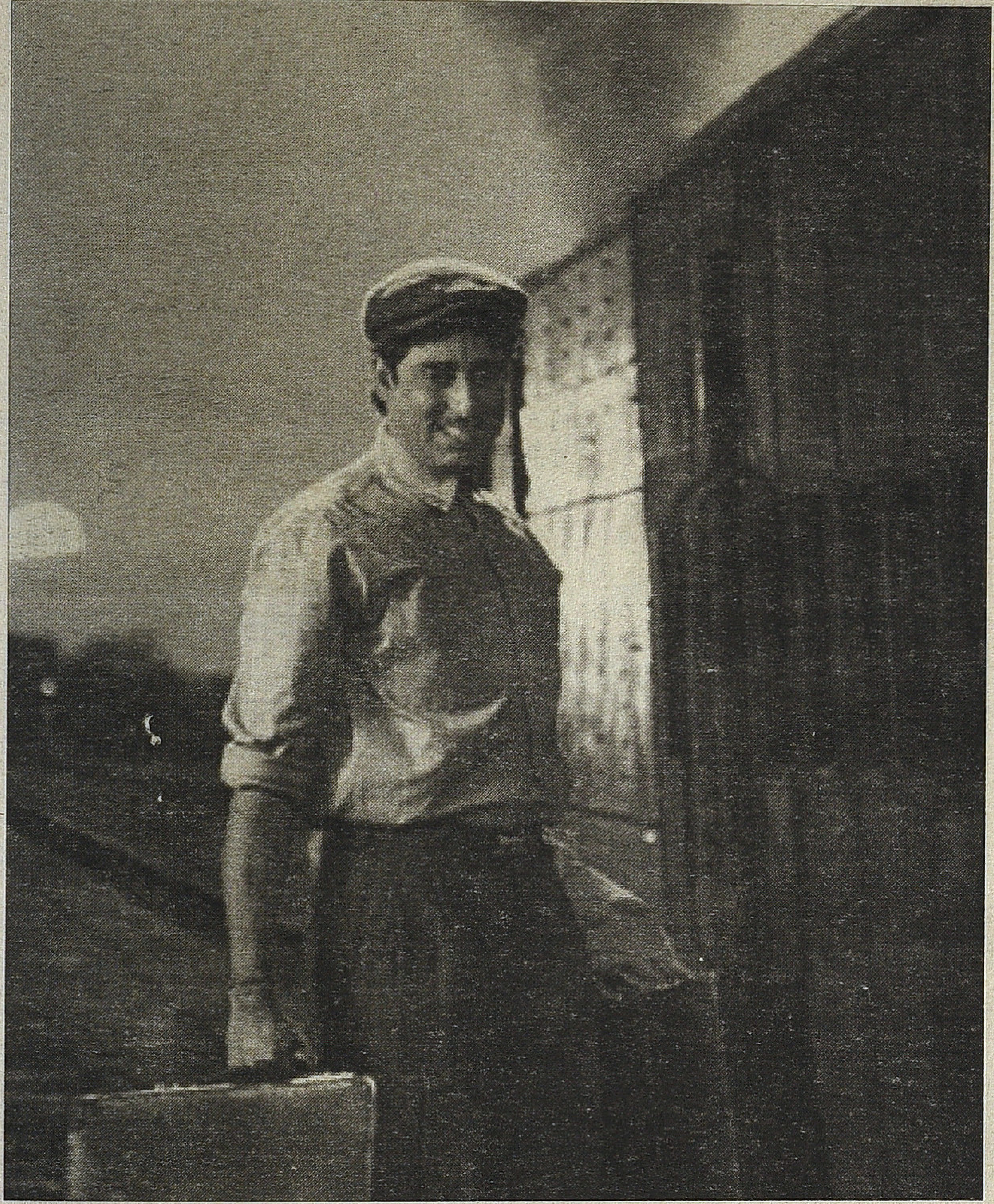




இன்னுமொரு முக்கியமான ஒற்றுமை, ஹெர்ஸ், வெல்சின் திரைப்படத்தை முடக்க முயற்சி செய்தது போலவே தனது தொழில், அரசியல், ஊழல் பற்றி வெளியான ஒரு புத்தகத்தை இந்தியாவில் வெளிவராமல் பார்த்துக்கொண்டார் திருபாய் அம்பானி. ஹமிஸ் மக்டோனால்ட் எழுதிய ‘த பாலியஸ்ட்டர் பிரின்ஸ்’ (The Poleyster Prince: Allen and Unwin: 1998) என்பது அந்தப் புத்தகம். மணிரத்னத்தின் ‘குரு’ கதைக்கருவுக்குப் பின்னால் உள்ள மனிதனது வாழ்வையும், மணிரத்னம் அதிலிருந்து சொல்லத் தேர்ந்து கொண்டவையும் தவிர்த்தமையும் குறித்த ஒரு சித்திரம், அந்த நூலை வாசிக்கும்போது நமக்குக் கிடைக்கிறது. திருபாய் அம்பானியின் வாழ்வும் அவர் எதிர்கொண்ட பிரச்சினைகளும் தொடர்பான வரலாற்றுத் தரவுகளுடன், அம்பானி குறித்த மணிரத்னத்தின் அனுதாபக் கலைநோக்கை ஒப்பிட்டுப் பார்த்துக்கொள்வது ‘குரு’ படத்தைப் புரிந்துகொள்வதற்கு நமக்கு நிச்சயமாக உதவும்.

திருபாய் அம்பானியின் வாழ்வும் அவர் எதிர்கொண்ட பிரச்சினைகளும் பற்றியதுதான் ‘குரு’. தொழிலதிபர் திருபாய் அம்பானி, பத்திரிகை முதலாளி ‘இந்தியன் எக்ஸ்பிரஸ்’ கோயங்கா, கணக்காளரும் ஆர்.எஸ்.எஸ். நடவடிக்கையாளருமான குருமூர்த்தி போன்றவர்களுக்கு இடையிலான முரணும் இணக்கமும் பற்றியதுதான் இத் திரைப்படத்தின் பிரதான பாத்திரச் சித்தரிப்புகள். முறையே அபிஷேக் பச்சன், மிதுன் சக்கரவர்த்தி, மாதவன் மூவரும் ‘குரு’ படத்தில் மேலே கண்ட மூவரின் பாத்திரங்களை ஏற்றிருக்கிறார்கள்.

மணிரத்னம் ‘உருவாக்கிய’



கதையை முதலில் நாம் பார்ப்போம். குஜராத்தைச் சேர்ந்த திருபாய் என அழைக்கப்பெறும், சரியாகப் படிப்பு வராத கிராமத்துப் பையன் குருகாந்த், தனது நெருங்கிய நண்பனுடன் பெட்ரோலியம் தொடர்பான தொழில் செய்ய துருக்கி நாட்டுக்குப் போகிறான். பெரிய தொழிலதிபராக வரவேண்டும் எனக் கனவு காணும் அவன், தான் சம்பாதித்த பணத்தைக் கொண்டு இந்தியாவில் தொழில் செய்ய வேண்டும் என இந்தியா வருகிறான். தொழில் முதலீடு திரட்ட, வரதட்சணைக்காகக் கல்யாணம் செய்துகொண்டு, தனது மைத்துனனையும் தொழில் பங்காளியாகச் சேர்த்துக்கொண்டு, நூல் வியாபாரம் செய்ய பம்பாய் வருகிறான். இடைத்தரகருக்கு எதிராக நிற்கிறான். அதன்போக்கில் ஒரு காந்தியவாதியால் நடத்தப்படும் 'வந்தேமாதரம்' பத்திரிகையின் பெரு முதலாளிக்குக் குடும்ப நண்பன் ஆகிறான். அவனது பெரும்தொழில் கனவை நிறைவேற்ற, நிறைய பங்கு தாரர்களைச் சேர்த்து, புதிய புதிய தொழில்களில் கைவைத்து அனைத்திலும் வெற்றிபெறுகிறான். இருப்பை அதிகமாகக் காண்பித்து பங்குகளை அதிக விலைக்கு விற்கிறான்; வரி ஏய்ப்பு செய்கிறான்; தன் காரியமாக எல்லோருக்கும் இலஞ்சம் தருகிறான்.

காந்தியவாதி இவனது ஊழலை வெளிக்கொணர முயற்சிக்கிறார். துடிப்புமிக்க ஒரு இளம் பத்திரிகையாளர் குருகாந்தின் இயந்திர இறக்குமதிக் குளறுபடிகளையும் வரி ஏய்ப்பையும் பகிரங்கப்படுத்துகிறார். இச்செயல்களால், தனது கனவு குலைந்துபோவதைக் காணும் குருகாந்த்துக்கு மாரடைப்பு ஏற்படுகிறது. அவரது வலது புறம் பாதிக்கப்பட்டு வலதுகை செயல்படாமல் ஆகிறது.

அரசு அவர் மீது பங்குச் சந்தை ஊழல், இறக்குமதிக் குளறுபடிகள், வரி ஏய்ப்பு குற்றச்சாட்டுக்களைச் சுமத்துகிறது. ஆங்கிலம் தெரியாத, கிராமத்து ஆளான குருகாந்த் தனக்கு வரிவிதிப்பு குறித்துப் பெரிய அறிவு இல்லை என்கிறார். "மகாத்மா காந்தியும் சட்டத்தை மீறினார், நானும் சட்டத்தை மீறினேன்" என்கிறார். தான் பதினெட்டு இலட்சம் பங்குதாரர்களைக் காப்பாற்றுகிறேன் என்கிறார். இந்தியா முன்னேற வேண்டும் என்கிறார். தனது செயல்பாடு இந்திய முன்னேற்றத்தை நோக்கமாகக் கொண்ட தேசபக்தச் செயல்பாடு என்கிறார். படத்தின் உச்சக்காட்சியாக வரும் இந்த உரைக் காட்சி மிகுந்த உணர்ச்சிவசமாகப் படமாக்கப்பட்டிருக்கிறது. கடைசியில், சுங்கவரி ஏய்ப்பு தொடர்பாக மட்டும் கொஞ்சம் தொகையை அவர் செலுத்த வேண்டும் என நீதிமன்றம் தீர்ப்பளிக்கிறது. படத்தின் துவக்கத்தில் கால்பந்து மைதானத்தில் திரண்டிருக்கும் பல்லாயிரம் மக்களிடம் உரையாற்ற வேண்டுமெனும் குருகாந்த் கனவு படத்தின் இறுதியில் நனவாகிறது.

குருகாந்தின் கதை இவ்வாறு இருக்க, திருபாய் அம்பானியின் 'வாழ்க்கைக் கதை' என்ன? குஜராத்தில் வணிககுலத்தில் பிறந்த திருபாய், பெட்ரோலியம் தொடர்பான தொழில் செய்ய, தனது மனைவியுடன் யேமன் செல்கிறார். தொழில் போக வாங்கி விற்கிற வேலை செய்வதில் கொஞ்சம் பொருளீட்டுகிறார். யேமானில் கம்யூனிஸ்ட்டுகள் ஆட்சிக்கு வந்ததனையடுத்து மேற்கத்திய தொழில் நிறுவனங்கள் அனைத்தையும் தேசியவுடமை ஆக்குகிறார்கள். திருபாய் வேலை செய்த நிறுவனங்கள் கைமாறுகிறது. திருபாய் இந்தியா வருகிறார். பொருட்களை வாங்கி விற்கும் தொழிலில் ஈடுபடுகிறார். பிற்பாடு நூல் விற்பனையிலும் தொடர்ந்து பாலியஸ்ட்டர் இறக்குமதித் தொழிலும் ஈடுபடுகிறார். பெட்ரோலியம் உற்பத்தித் தொழிலிலும் ஈடுபடுகிறார். மிகப் பெரும் தொழில் சாம்ராஜ்யத்தை அவர் உருவாக்குகிறார்.

லைசென்ஸ் பெறுவதற்காக மிகப்

Mark achbar

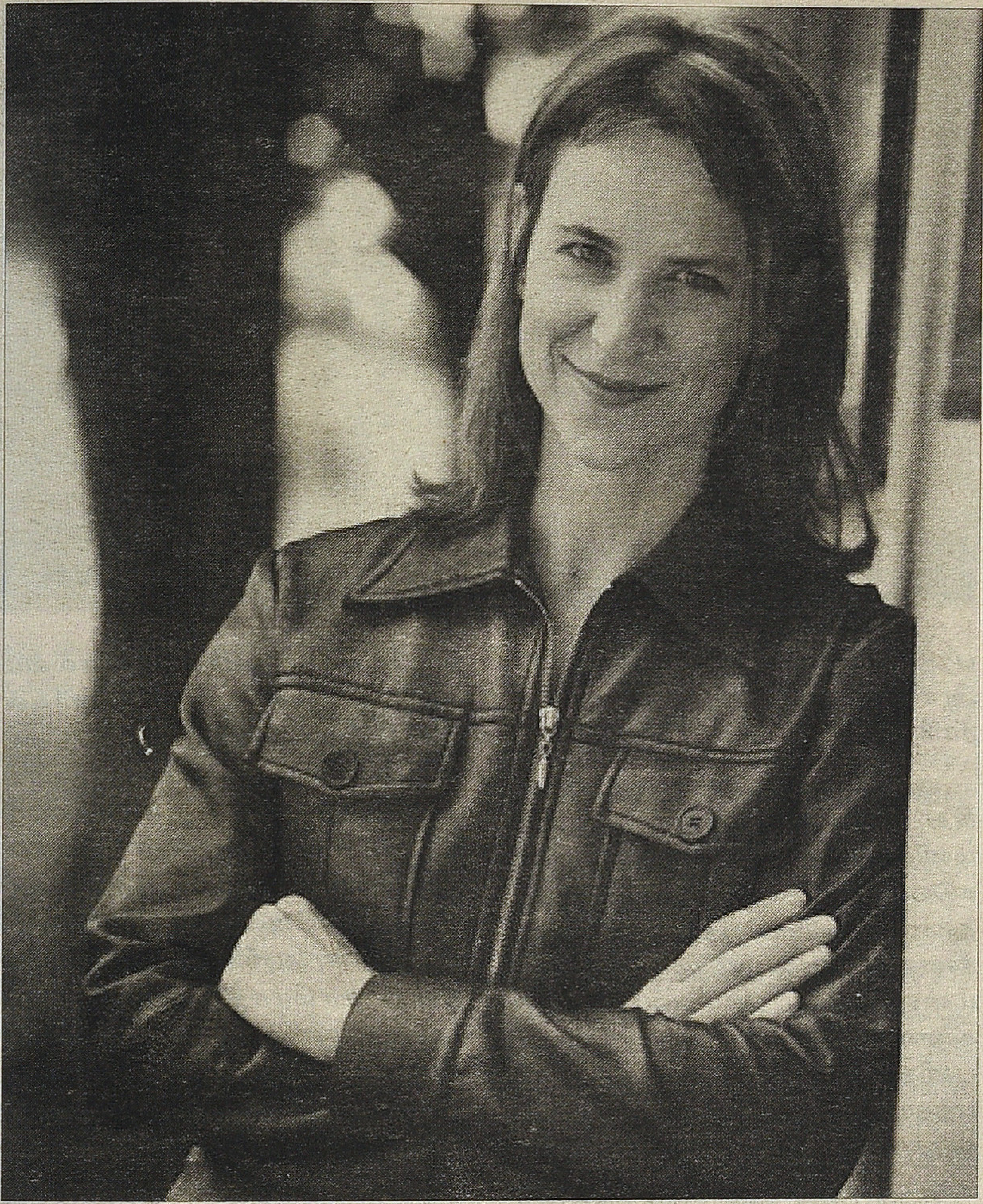
Orson welles

பெரும் பொறுப்பிலுள்ள தில்லி அரசியல்வாதிகளை, அதிகாரிகளை இலஞ்சம் கொடுத்து விலைக்கு வாங்குகிறார். தொழில் சட்டங்களைத் தனக்குச் சாதகமாக உருவாக்க முனைகிறார். போட்டித் தொழிலதிபர்களான நுஸ்லி வாடியா, டாட்டா போன்றவர்களை வஞ்சகமாக ஓரங் கட்டுகிறார். இந்தியாவில் வாழாத வெளிநாட்டு இந்தியர்களை வைத்து பங்குகள் வாங்குவதில் மோசடி செய்கிறார். கணக்குக் காட்டாமல் இயந்திரங்களை இறக்குமதி செய் கிறார். சுங்கவரி ஏய்ப்பு செய்கிறார். அவசரநிலைக் காலத்தில் இந்திரா காந்தியின் நெருங்கிய நண்பராக, காங்கிரசின் மிகப்பெரும் நிதியாளராக இருக்கிறார். பத்திரிகைகளுக்கு விளம் பரங்களை அள்ளிக் கொடுக்கிறார்; பத்திரிகையாளர்களுக்கு, தனக்குச் சாதகமாக எழுத, இலஞ்சம் கொடுக் கிறார். படியாத போட்டியாளர்கள், பத்திரிகையாளர்கள் மீது வன் முறையையும் கையாள்கிறார். தன்னை விமர்சிக்கும் பத்திரிகை களை முடக்குகிறார். காரியம் ஆக வேண்டுமென்றால் எவருக்கும் நான் சலாம் போடுவேன் என்கிறார். தனது தொழிற்சாலையில் தொழிற்சங்கம் உருவாக்கியதற்காக எழுபது பேரை வேலையை விட்டு நிறுத்திவிட்டு தானே தனது நிர்வாக ஆதரவுத் தொழிற்சங்கம் உருவாக்குகிறார். தொழிற்சங்க இயக்கம் தனது வகைத் தொழிற்சாலைகளில் சாத்தியம் இல்லை என்கிறார். தனது அரசியல் மற்றும் இலஞ்சமெனும் வெகுமதித் தொடர்புகளால் தன்மீதுள்ள பெரும் பாலான குற்றச்சாட்டுக்களில் இருந்து அவர் வெளியே வருகிறார். தான், தன் காலில் நிற்கும் சுதேசி இந்தியாவை உருவாக்கும், தேச பக்தி உள்ள தொழில்முனைவர் என்கிறார்.

திருபாய் அம்பானி மீதுள்ள மிகப்பெரும் விமர்சனம் இதுதான்: தனது தொழில் சாம்ராஜ்யத்துக்காக அவர் ஆட்சிமாற்றத்தையும் தொழில் துறை சட்டங்களையும் மாற்றுகிற வல்லமையைக் கொண்டிருந்தார். பணத்தையும் பரிசுப் பொருட் களையும் வைத்து இதனை அவர் சாதித்தார். பங்குச் சந்தை ஊழல், வரி ஏய்ப்பு, தொழிற்சங்க எதிர்ப்பு போன்றவைகளை இவைகளால்தான் இவரால் சுலபமாகச் செய்ய முடிந் தது. காங்கிரஸ், பி.ஜே.பி. என எந்த வித்தியாசமும் இல்லாமல் எவர் ஆட்சிக்கு வந்தாலும் தன் தொழில் காரியத்தைச் சாதிப்பவராக அவர் இருந்தார். இவரின் இந்த நடத்தை, முழு இந்திய மக்களுக்கும் அவர்களது நல்வாழ்வுக்கும் எதிரான, வெறும் இலாபவெறி கொண்ட ஒரு சுதேசி தேசபக்த முதலாளியின் மோசமான செயல். மணிரத்னம் ‘குரு’ படத்தில் தவிர்க்கிற மிகப்பெரும் பிரச்சினை, இந்த அரசியல் பரிமாணம்தான்.

“கார்ப்பரேட் கலாசார வாழ்வின் பகுதியாக, நவீன முதலாளித்துவம் என்பது தனக்குள்ளாகவே பாவமீட்சியையும் கொண்டிருக்கிறது. போதைப் பொருள் விற்பனை யாளர்கள்; அடிமைகளைக் கொண்டி ருக்கிற ஆண்டைகள்; சந்தையைத் தமது கட்டுப்பாட்டுக்குள் வைத்திருக்க ஊதிப்பெருக்கி மோசடி செய்பவர்கள்; குறைந்த மதிப்புள்ள பங்குகளைக் கைப்பற்றி ஆதார மான நிறுவனத்தைக் கைப்பற்ற முயல்வோர்... இம்மாதிரி அனைத்து விதமான திருட்டுக் கனவான்களும், அவ்வப்போது தோன்றும் அமைப் பின் நெருக்கடிளைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு, தேசிய நிறுவனத்தின் தூண்களாகத் தம்மை உறுதிப்படுத்திக் கொள்வார்கள். தம் மீது படிந்திருக்கிற இடைக்கால நிழல்களைக் கடந்து அம்பானி நிறுவனங்கள் தம்மை உறுதிப்படுத்திக் கொள்ளுமானால், அதுவே அம்பானியின் மிகப்பெரும் சாதனையாக இருக்கும்” என்கிறார் ‘த பாலியஸ்ட்டர் பிரின்ஸ்’ நூலை எழுதிய ஹமிஸ் மக்டோனால்ட். இவர் ‘பார் ஈஸ்டர்ன் எகனாமிக்ஸ்’ சஞ்சிகையின் எழுத்தாளர்.

திருபாய் அம்பானியின் இந்த மிகமுக்கியமான அரசியல் பரி மாணத்தை மையப்படுத்தாததன்



Jennifer abbott

பின்னுள்ள மணிரத்னத்தின் மனப்பான்மைதான் என்ன? அந்த அரசியலை பரத்வாஜ் ரங்கனுடனான தனது உரையாடலில் மணிரத்னம் தெளிவாகவே முன்வைக்கிறார்.

"'யுவா' பட உருவாக்கத்தின் போதுதான், ஒரு தேசமாக நாங்கள் எவ்வாறு உருவாகிக் கொண்டிருக்கிறோம் என நினைத்தபோதுதான், நான் 'குரு' பற்றி யோசித்தேன். நான் பள்ளிக்கூடத்தில் படித்துக் கொண்டிருக்கும்போது, "நாம் சாப்பிடுகிற சாப்பாட்டில் வாரத்தில் ஒரு நேரத்தைத் தவிர்த்தோமானால், செவ்வாய்க்கிழமை இரவுகளில் என்று நினைக்கிறேன், ஏழைகளுக்குத் தேவையான உணவு கிடைத்துவிடும்" என்று லால்பகதூர் சாஸ்திரி சொன்னார். எனது நாட்டின் பிற மக்களுக்காக சிலவற்றைத் தவிர்ப்பது எனும் பேச்சு இருந்த சூழலில்தான் நான் வளர்ந்தேன். அது முக்கியமானது. அந்த நிலைமையிலிருந்து நாம் இன்னொரு நிலைமைக்கு வந்து சேர்ந்தோம். 'எனக்கு நான்தான் முக்கியம், என்னைப் பற்றி நான் கவலைப்படுகிறேன், பிற பிரச்சினைகள் தம்மைத்தாமே கவனித்துக் கொள்ளும்' என்று சொல்வது ஒரு பிரச்சினையில்லை எனும் நிலைக்கு நாம் வந்தோம். எதிர்மறையிலான வகையில் அல்ல, நிஜத்தில் இப்படிச் சொன்னோம். நாம் நன்றாக இருந்தால் பிற எல்லாமும் நன்றாக இருக்க ஆரம்பிக்கும். முப்பது ஆண்டுகளில் நடந்த இந்த மாற்றம் மிகமுக்கியமானது. சிலர் இன்னும் பழைய நிலைப்பாட்டிலேயே நின்று கொண்டிருக்கிறார்கள். சிலர் நியதிகளை வளைத்து இலக்கு வழிமுறையை நியாயப்படுத்தும் என முன்னோக்கிச் செல்கிறார்கள். இந்த மாற்றக் கட்டத்தில்தான் நாம் இன்னும் இருக்கிறோம். நம் கண்களுக்கு முன்னால் பாரிய மாற்றங்கள் உருவாகிக் கொண்டிருக்கின்றன. இதனை நான் பற்றிப் பிடிக்க முயல்கிறேன்." (பக்கம் *249*).

'தேசப்பிரிவினை, தேச சுதந்திரம், சாதி சமூக மொழி பேதங்களற்ற திருமணம் என முன்னோக்கிப் போய்க் கொண்டிருந்த நாம் பிற்பாடு பின்னோக்கிப் போனோம்' எனும் மணிரத்னம், அந்தப் பின்னோக்கு என்பதில் நேருவின் சோசலிசத் திட்டங்களை வைக்கிறார். மணிரத்னம் சொல்கிறார்: "அந்தக் குறிப்பிட்ட காலத்தில் நாம் உறுதியாக நடுவாந்திர இடதுதிசையில் நிலை கொண்டிருந்தோம். உறுதியாக இடதுபக்கம் நாம் சாய்ந்துகொண்டிருந்தோம். பாருங்கள் நாம் இப்போது எங்கே வந்து சேர்ந்திருக்கிறோம் என்று." (பக்கம் *258*)

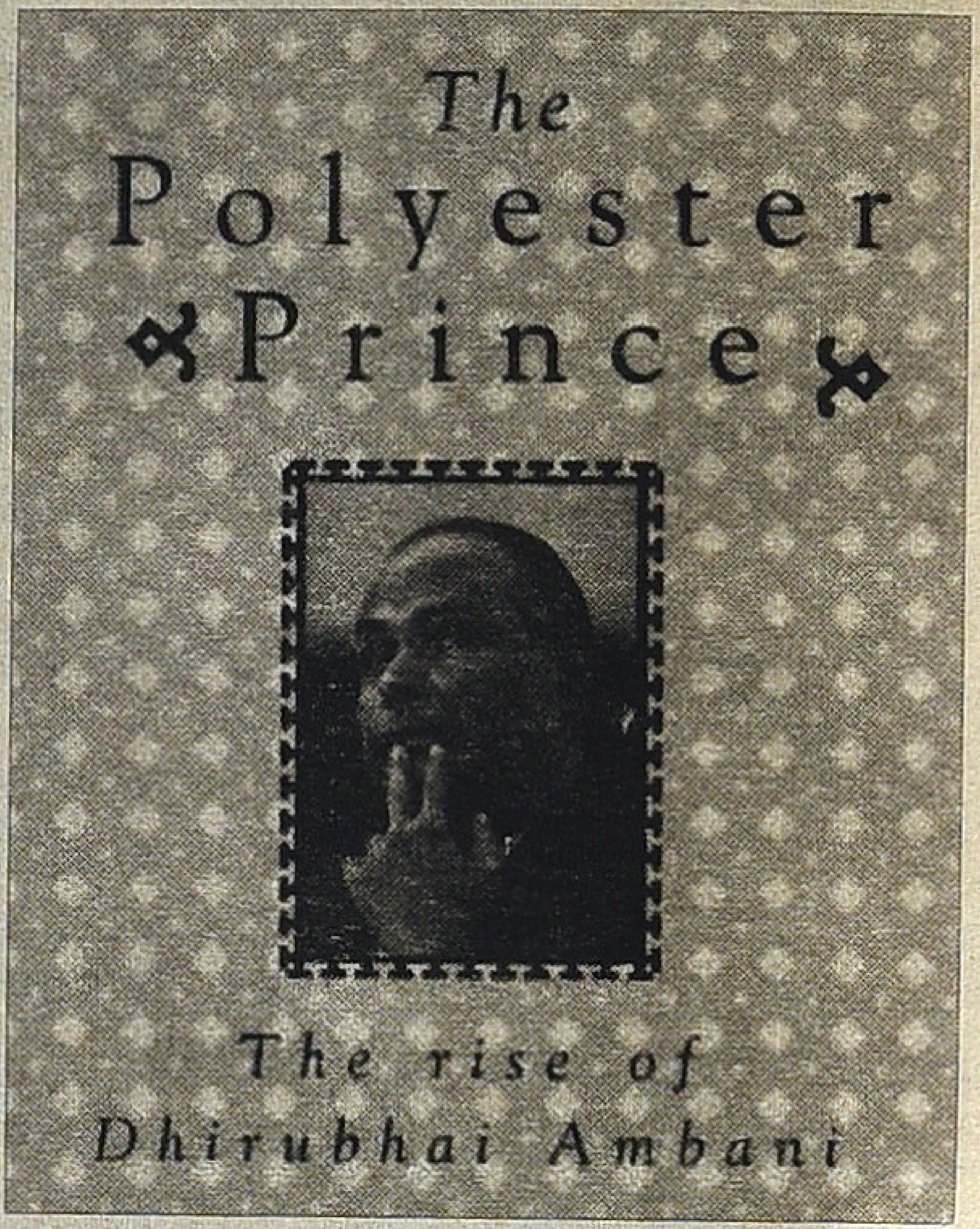
இந்தியா, இடது பக்கம் சாய்ந்ததுதான் இந்தியாவின் வீழ்ச்சிக்குக் காரணம் என்கிறார் மணிரத்னம். இங்கு நாம் என்பது, மணிரத்னமும் பரத்வாஜ் ரங்கனும் என்பதும் படித்த மேல்மத்தியதர வர்க்கத்தினர் மேல்சாதியினர் என்பதும் உள்ளுறையாக இருக்கிறது. மணிரத்னத்தின் பொருளாதார அரசியல் தெளிவாக இருக்கிறது. முழுமையான படித்த மேல்மத்தியதர வர்க்கத்தின் சுயநலம், சட்டத்தை வளைத்து அவர்கள் குவிக்கும் செல்வம், பிற ஏழை மக்களுக்கு இரங்குதல் என அவர் காணும் சுபிட்ச இந்தியா இருக்கிறது. குஜராத் பனியா குலத்தில் பிறந்த திருபாய் அம்பானியின் வாழ்க்கைப் பார்வையும் இதுதான்.

எந்தத் திரைப்படத்திலும், இயக்குனரின் அனுதாபம் எந்தப் பாத்திரப் படைப்பின் மீது இருக்கிறது, கருத்தளவில் அவரது அனுதாபங்கள் எந்தக் கருத்தமைவின் மீது இருக்கிறது என்பதனை ஒரு நுட்பமான திரைப்பார்வையாளன் அவதானித்துவிட முடியும். இந்த இயக்குநரின் அனுதாபத்தை பார்வையாளனையும் ஏற்கச் செய்வதில், இயக்குனர் தேர்ந்துகொள்ளும் கதைகூறு முறையியலைத்தான், நாம் இயக்குனரின் அரசியல் என்கிறோம். இதனைக் குறிப்பிட்ட இயக்குனரின் கலைமேதமை அல்லது

தனித்துவம் எனவும் ஒருவர் அர்த்தப்படுத்திக்கொள்ள முடியும். சாதி, வர்க்கம், இனம், பாலினம், பொருளாதாரக் கட்டமைப்பு, கருத்தியல் கட்டமைப்பு, குறிப்பிட்ட வரலாற்றுத் தருணம் என அனைத்துப் பிரச்சினைகள் சார்ந்தும் வேறு வேறு வாழ்க்கைப் பார்வை கொண்டவர்கள், இப்பிரச்சினைகளில் ஈடுபடும் மனிதர்களையும் அவர்களுக்கு இடையிலான உறவுகளையும் சிக்கல்களையும் முரண்களையும் இழிவுகளையும் வன்மங்களையும் மனிதாயப்படுத்துவது என்பதைத்தான் குறிப்பிட்ட இயக்குனரின் கலை நோக்கு என்கிறோம்.

'குரு' திரைப்படத்தில் திருபாயை மிகப்பெரும் மனிதாபிமானியாகக் காட்ட, மிகப்பெரும் இடர்களை எதிர்கொண்ட அந்நிய எதிர்ப்பு சுதேசிய இந்திய தேசபக்தராகக் காட்ட, மணிரத்னம் தேர்ந்துகொண்ட பாத்திரப் படைப்புதான் எலும்புருக்கி நோய்க்கு ஆளான வித்யா பாலனின் பாத்திரம். வித்யா பாலன் காந்தியப் பத்திரிகை முதலாளியின் பேத்தியாக வருகிறார். அந்தப் பெண்ணின் மீது மிகப்பெரும் பிரியம் கொண்ட மனிதராக, அவளின் தந்தையைப் போன்ற காந்தியப் பத்திரிகையாளர் மீது தொழில் முரண்பாடுகள் தாண்டியும் பிரியம் வைத்திருப்பவராக, திருபாய் பாத்திரம் கட்டமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. வித்யா பாலன் பாத்திரம் திருபாய் அம்பானி பற்றிய கதையில் ஒரு கற்பனைப் பாத்திரம்.

இவ்வகையில் உருவாக்கப்பட்ட பிறிதொரு பாத்திரம், திருபாயுடன் துருக்கியில் பணிபுரிந்த, அவரது தொழில் சகாவின் விசுவாசமான தோழன் பாத்திரம். நிஜத்தில் இலண்டனில் வாழ்ந்த அந்த நண்பனின் பெயரில், அவருக்குத் தெரியாமலே, அவரது பெயரை உபயோகப்படுத்தி ரிலையன்சின் பெரும் பங்குகளை வாங்கும் முதலீடு பிரித்தானியாவில் இருந்து செய்யப்பட்டது. பங்குகளில் பெறப்படும் இலாபத்தை இந்தியாவுக்கு வெளியில் கடத்தும் திட்டத்தின் பகுதியாகவே இது கருதப்பட்டது. இந்திரா காந்தியுடன் நெருங்கிய உறவு கொண்டிருந்த காரணத்தால், இதனை முன்னிறுத்தி திருபாய் அம்பானியின் மீது மிகப்பெரும்



பத்திரிகை யுத்தத்தைத் தொடுத்தார் ஆர்.எஸ்.எஸ். ஆதரவாளரான ராம்நாத் கோயங்கா.

ஆனால், மணிரத்னம் 'உருவாக்கிய' குருகாந்த் மிகப்பெரும் மனிதாபிமானி, நேர்மையாளன், கடுமையான உழைப்பாளி, குடும்பத் தலைவன், அதியற்புதமான தகப்பன், கணவன். (ஒரு இந்திய பதிவிரதா மனைவியின் பார்வையில் ஒரு கணவன் இவ்வாறு கருதப்படுவது புனிதமரபு. திரைப்படத்தில் இது பத்தாம்பசலித்தனமான ஒரு தேய் வழக்கு.)

குருகாந்தின் வெளியுலக வியாபார வாழ்வின் பிரதிநிதியாகவும் குருகாந்த் கம்பெனிகளின் இயக்குனராகவும் பொறுப்பெடுக்கிறார் குருகாந்தின் மனைவி. நீதிமன்ற அறையில் அங்கஹீனமுற்ற கணவனைப் பாதுகாப்பது உயர்ந்த பண்புதான், சந்தேகமில்லை. ஆனால், குருகாந்தின் கூட்டுக் களவாணியாகவும் பொறுப்பேற்பது ஒரு இந்தியப் பிரஜையாக அவர் முழு இந்திய மக்களுக்கும் செய்யும் துரோகம். ஐஸ்வர்யா ராயின் பாத்திரம் உன்னதங்களின் வடிவமாக உருவாக்கப்பட்டிருக்கிறது. திருபாயின் அரசியல் கலங்கடிக்கப்பட மணிரத்னம் தனது பிரதி ஆன்மாவாகப் பாவித்த பாத்திரம் என நாம் ஐஸ்வர்யா ராயின் பாத்திரக் கட்டமைப்பைக் காண முடியும்.

அப்பட்டமாக செல்வந்தர்களுக்கு ஆதரவான பார்வை கொண்ட, சமநிலையற்ற திரைப்படம் 'குரு'. அரசியல் போராட்டங்கள், சர்வாதிகாரிகள், கொலைகாரர்கள், அதிகாரம் வாய்ந்தவர்கள், செல்வம் குவித்தவர்கள், புரட்சியாளர்கள் என நேர்நிலை மற்றும் எதிர்நிலை மனிதர்கள் குறித்த சில திரைப்படங்களை எடுத்துக்கொண்டு இதனை நிறுவலாம். ஆர்சன் வெல்லசின் 'சிட்டிசன் கேன்' பற்றி துவக்கத்திலேயே பார்த்தோம். தேசபக்தன், அரசியல்வாதி, தொழில்துறை சாம்ராஜ்த்தை நிறுவிய ஒரு மனிதனின் உயர்வு எவ்வாறு நேர்ந்தது, எந்த வக்கிர வரலாறு அதனை சாத்தியமாக்கியது என்பது குறித்தது அந்தத் திரைப்படம் என்றும் பார்த்தோம். அவரது மனைவியர், செல்வந்தரின் நண்பர்கள் போன்ற உறவுச்சிக்கலின் பன்முக அடுக்கின் வழியில்தான், அந்தக் குறிப்பிட்ட மனிதரை மனிதாயப்படுத்துதல் எனும் நோக்கில்தான், அக்கதையும் சொல்லப்படுகிறது. என்றாலும், ஹெர்ஸ்டின் ஊழல்களுக்கு ஆர்சன் வெல்லஸ் வக்காலத்து வாங்கவில்லை.

ஆலிவர் ஹிர்ஸ்பீகல் இயக்கிய இட்லர் பற்றிய ஜெர்மானியப் படம் 'டவுன்பால்.' ஹிட்லரைக் காதலியிடம் நேசம் கொண்ட மனிதனாக, தாவரபட்சிணியாக, குழந்தைகளை நேசித்தவனாக, தனது வளர்ப்பு நாயைக் கொஞ்சியவனாக, தனது தோழர்களை நேசித்த மனிதனாக முன்னிறுத்துகிறது இப்படம். என்றாலும், முழு மனித குலத்திற்கும் இட்லர் இழைத்த கொடுமைகளை அப்படம் நிராகரித்து இட்லருக்கு வக்காலத்து வாங்கவில்லை. மணிரத்னத்தின் 'குரு' வரலாற்றைத் திரித்

Citizen kane

தது மட்டுமல்ல, தனது அரசியலுக்கு உகந்த வகையில் ஒரு மனிதனைப் படைத்து, அவனது மனிதவிரோத மனப்பான்மைக்கு வக்காலத்தும் வாங்கியது.

தொழில்களின் மீது விதிக்கப்படுகிற வரி என்பது ஒரு நாட்டின் வளர்ச்சித் திட்டங்களுக்கான ஆதாரம். அதனை ஏய்ப்பது சக இந்திய மனிதனுக்குச் செய்யும் துரோகம்.

போலியான பங்கு வாங்குனர்களை உருவாக்கி, இலாபத்தை வெளிநாடுகளுக்குக் கடத்தும் கார்ப்பரேட் கலாசாரம் தேசத்துரோகம். இந்தக் குற்றங்களைச் செய்கிற, இதற்கு அரசையும் சட்டங்களையும் வளைக்கிற ஒருவரை கிராமத்தவர், ஆங்கிலம் தெரியாதவர், பதினெட்டு இலட்சம் பங்குதாரர்களுக்கு இலாபம் தருகிறவர் என மகாத்மா காந்தியோடு ஒப்பிட்டு, தேசியத் தலைவர் போல மகுடம் சூட்டுவது அப்பட்டமான தேசவிரோத மனப்பான்மையாகவே இருக்க முடியும்.

தேசம் என்பது அங்கு வாழும் மனிதர்களேயல்லாது அங்கு குவியும் செல்வம் இல்லை.

மணிரத்னத்தின் 'உணரு' படத்தில் வெளிப்பட்ட தொழிற்சங்க விரோத அரசியலின், 'யுவா' படத்தில் வெளிப்பட்ட இடதுசாரி மற்றும் திராவிட அரசியலுக்கு எதிரான பார்வையின் நீட்சியான சமூக நோக்குதான் கார்ப்பரேட் சுரண்டலுக்கு ஆதரவான 'குரு' படமுமாக வெளிப்பட்டிருக்கிறது.

'குரு' படத்தில் கோயங்கா பாத்திரமாக உருவாக்கப்பட்ட மிதுன் சக்கரவர்த்தியின் பாத்திரக் கட்டமைப்பும் பொய்களால் உருவாக்கப்பட்ட சித்திரம்தான். கோயங்கா உண்மையில் பெருமுதலாளிகளின் நண்பராக, வாடியா, டாட்டா, திருபாய் அம்பானி போன்றவர்களின் நண்பராகத்தான் இருந்தார். இவர்களது தொழில்முறை போட்டிக்கு இடையில் சமரசம் செய்பவராகவும் இருந்தார். அவரது ஆட்சேபமெல்லாம் வெளிநாட்டுக் கார்ப்பரேட்டுகளுக்கு எதிரானது தானேயொழிய உள்ளூர் கார்ப்பரேட்டுகளுக்கு எதிரானது இல்லை. வெளிநாட்டில் முதலீடு செய்கிற இந்தியக் கார்ப்பரேட்டுகள் பற்றியும் அவருக்குப் பிரச்சினை இலலை. அவரது அரசியல், பெருந்தொழில்களுக்கு எதிரான காந்திய அரசியல் அல்ல; மாறாக காந்தியைக் கொன்ற ஆர்.எஸ்.எஸ். அரசியல். திருபாய் அம்பானிக்கு எதிரான அவரது 'போராட்டத்தில்' காந்திய நெறிகள் செயல்படவில்லை. பின்னாளில் பாரதிய ஜனதாவாகப் பரிமாணம் பெற்ற, ஜனதாக் கட்சியிலிருந்த ஆர்.எஸ்.எஸ்.காரர்களுக்கு ஆதரவாக, இந்திரா காந்தியை எதிர்த்து நடத்திய போராட்டம்தான் அது. அதனை திருபாயிடம் அவர் சொல்லவும் செய்கிறார். மாதவனின் பாத்திரம் ஏற்கிற குருமூர்த்தி ஆர்.எஸ்.எஸ். அரசியல்வாதி. இவர் கார்ப்பரேட் கலாசாரத்தை எதிர்க்கிறவர் இல்லை. இன்றைய காங்கிரஸ், பி.ஜே.பி.க்கும் இவருக்கும் இடையில் பொருளாதாரக் கொள்கைகளில் ஏதும் வித்தியாசம் இல்லை. இவ்வாறான மூவருக்கும் இடையிலான பிணக்கை வைத்து, அவர்களைப் பிரதான பாத்திரங்களாக்கி, கார்ப்பரேட் முதலாளிகளுக்கும் அவர்களது ஊழலுக்கும் ஆதரவான தேசபக்திப் படத்தைக் கொடுத்திருக்கிறார் மணிரத்னம். இப்படத்தில் இடது சாரிகளின் மீதான தனது வெறுப்பையும் வெளிப்படையாகவே முன்வைத்திருக்கிறார், மணிரத்னம்.

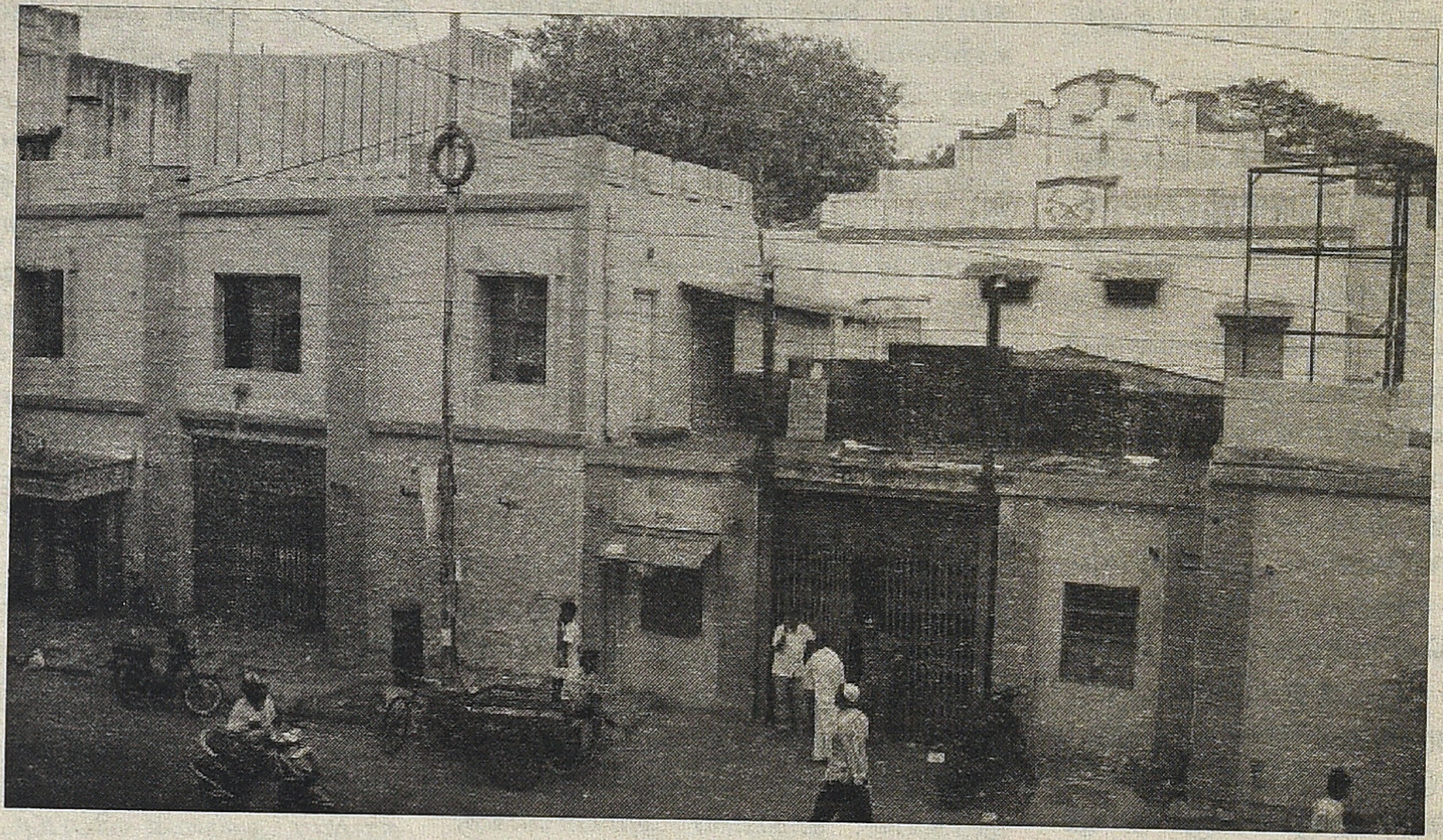
ஒரு திரைப்படத்தை இயக்குனரோடு சேர்ந்து அதில் நடித்த நடிகர்களும் தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களும் உருவாக்குகிறார்கள். இதில் நடிக, நடிகையர் என்பவர்கள் கதைசொல்வதற்கான கருவிகள் மட்டுமே. ஒளிப்பதிவாளரும் இசையமைப்பாளரும் இயக்குனரும்தான் திரைப்படத்தின் கதை சொல்லிகள். 'குரு' படத்தின் ஒளிப்பதிவு பாணியும் இசை உருவாக்கமும் அப்பட்டமான பாசிஸ்ட் தன்மைகளைக் கொண்டிருக்கின்றன என்பதிலிருந்தே இதனையும் புரிந்துகொள்ள முடியும். கடுமையான விமர்சனத்துக்கு உட்படுத்த வேண்டிய கதைநாயகனை, ஒரு மாபெரும் அரசியல் தலைவனாக, உன்னத மனிதனாகக் கட்டமைப்பதில் ஒளிப்பதிவும் இசையும் தான் இப்படத்தில் முக்கியமான பாத்திரம் வகிக்கின்றன. குருகாந்த் கால்பந்து மைதானத்தில் நின்றபடி ஆயிரக்கணக்கில் திரண்டிருக்கும் தனது பங்குதாரர்களை நோக்கி உரையாற்றும் காட்சி மாபெரும் மக்கள் வெள்ளத்தில் நிற்கும் ஒரு உன்னதத் தலைவனை ஞாபகப்படுத்துகிறது. காமிரா அவனை வியப்புடன் சுற்றிச் சுற்றி வருகிறது. குருபாய், குருபாய் என எக்காள முழக்கத்துடன் இடி முழக்கமென படை நடத்தும் பாணியில் இசை எழுகிறது. லெனி ரிப்சிந்தாலின் இட்லர் குறித்த ஆவணப்படக் காட்சிகள் ஞாபகம் வருகின்றன.

கார்ப்பரேட் கலாசாரம்தான் இந்தியாவின் தேசபக்தப் பொருளியல் கலாசாரம் என உரத்துச் சொல்லும் 'குரு', அதனது உருவாக்கத்தில் ஒரு வெகுமக்கள் விரோதியை, மகாத்மா என நம்புங்கள் என நமக்குச் சொல்கிறது!

சென்னை

சினிமா ரசிகனும் தியேட்டர்களும்

லா.ச.ரா. சப்தரிஷி



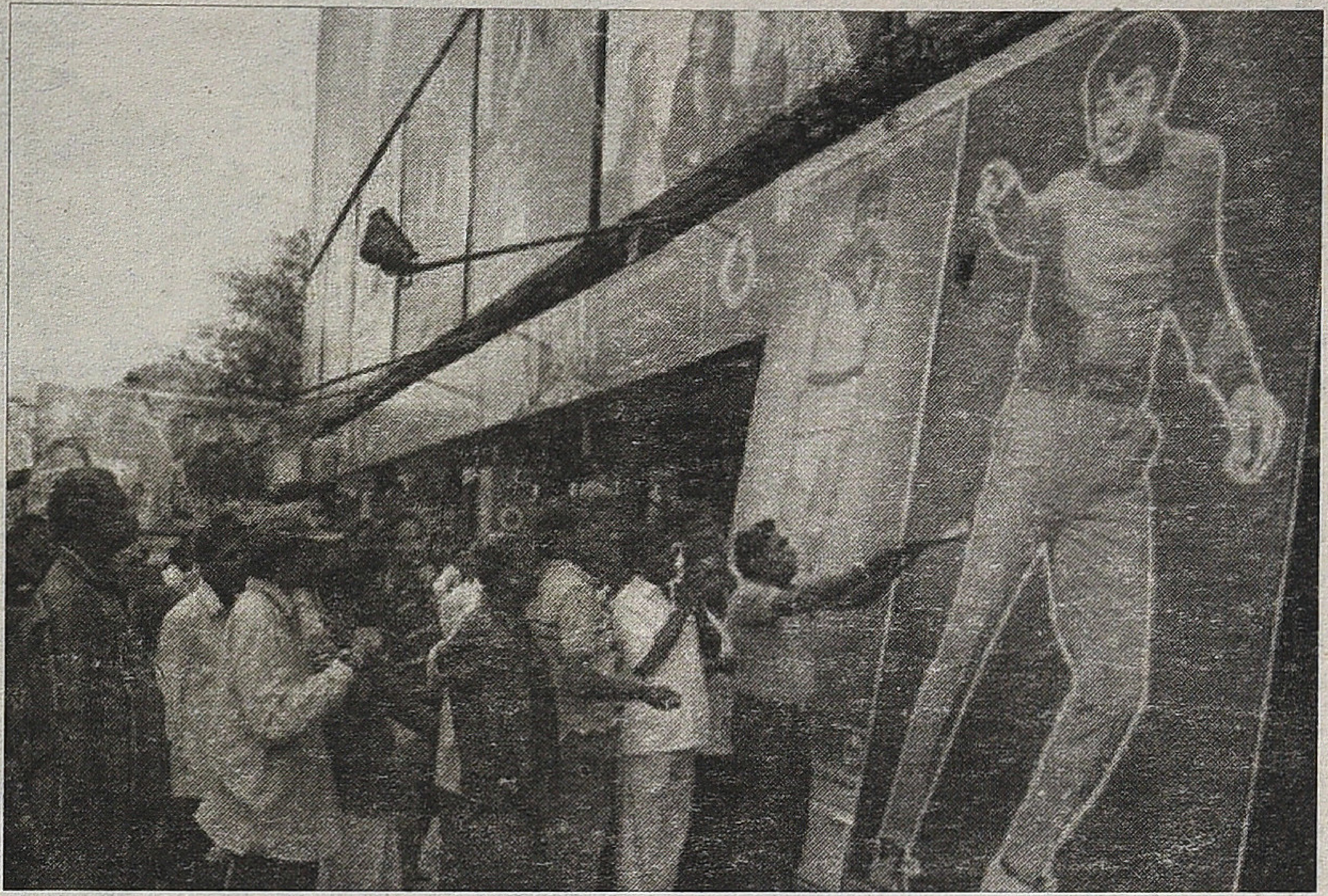
ஐம்பது வயதுக்காரர்கள் எல்லோருக்குமே பிடித்த காலகட்டம் எழுபதுகளும் எண்பதுகளும்தான். அதுவும் சினிமாவைப் பொருத்தவரைக்கும் இக்காலகட்டம்தான் பொற்காலம். இதில் உண்மையும் இருக்கத் தான் செய்கிறது. எழுபது, எண்பதுகளின் எந்தத் திரைப்படப் பாடலைக் கேட்டாலும் அது இடம்பெற்ற படத்தின் பெயரையும் அதை எழுதியவர் பெயரையும் இசையமைத் தவர் பெயரையும் எளிதாக ஞாபகத்தி லிருந்து சொல்லிவிடுவார்கள். அந்தக் கால கட்டத்தில்தான் எல்லாப் படங்களுமே மொழி வேறுபாடின்றி குறைந்தபட்சம் 50 நாட்கள் முதல் அதிகபட்சம் 175 நாட்கள் வரை ஓடின!

சென்னையில் தேவி, பைலட், மிட்லண்ட், காசினோ ஆகிய தியேட்டர்களில் இரண்டு ரூபாய் தொண்ணூறு காசுக்கும் நான்கு ரூபாய்க்கும் (பாக்ஸ்) ரிஸர்வ் செய்து படம் பார்க்கலாம். அதேசமயம் சென்னை மாநகரத்துக்கு உள்ளேயே சென்னையில் வாழ்ந்த எல்லாப் பகுதிவாசிகளுக்கும் அவரவர் பகுதிக்கருகிலேயே டென்ட் இருந்தது ஓர் ஆச்சர்யம்தான். (நகரத்தின் வெளியேவும் இருந்தது. அதாவது, டென்ட் கொட்டாய்கள் நகருக்கு வெளியே இருப்பதாக ஐதீகம்.) அப்போதைய இளைஞர்களின் சொர்க்கம் - அதாவது மலிவுக் கட்டண மாயாபஜார்கள்- பாடி அருள்முருகன், ஒரகடம் குமரன், அம்பத்தூர் ராஜலட்சுமி, வில்லிவாக்கம்

நாதமுனி, பெரம்பூர் வீனஸ், கொளத்தூர் மோகன், மூலக்கடை வெங்கடேஸ்வரா, ஓடியன் மணி, கே.கே. நகர் இந்திரா, ஜாபர்கான் பேட்டை விஜயா, பட்ரோடு ஜெயந்தி, ஆலந்தூர் விக்டோரியா, ஆதம்பாக்கம் ஜெயலட்சுமி... இவைகளில் சில டென்ட்டுகள், சில தியேட்டர் வடிவ டென்ட்டுகள்.

நகரத்து தியேட்டர்களில் முன்பதிவுக் கட்டணம் ரெண்டு ரூபாய் தொண்ணூறு காசு. அடுத்தது *2.25*, அடுத்தது *1.85*, அடுத்தது *1.25*, அடுத்தது *85* காசு, கடைசியாய் *55* காசு. இதெல்லாம் மவுண்ட் ரோடு தியேட்டர்களிலேயே; பிளாசா, கெயிட்டி, பாரகன், வெலிங்டன், சன் தியேட்டர்களின் நிலைமை. பைலட், தேவி, சாந்தி, மிட்லண்ட், அலங்கார் (முன்னாள் குளோப்), ஓடியன் தியேட்டர்களின் ‘ரேன்ஜ்’ஜே வேறு. அதிகபட்ச முன்பதிவுக் கட்டணம் *4* ரூபாய்.

எழுபது, எண்பதுகளில் தியேட்டர்காரர்களுக்கு ரசிகர்கள் மீதும் ரசிகர்களுக்கு தியேட்டர்கள் மீதும் சில கணிப்புகள், சில எதிர்பார்ப்புகள், சில கணக்குகள், சில எண்ணங்கள் உண்டு. குளோப், சாந்தி, தேவி பாரடைஸ், மிட்லண்ட், சத்யம், லிட்டில் ஆனந்தில் படம் ரிலீசானால் கண்டிப்பாக நூறு நாட்கள் ஓடும். கெயிட்டி, பிளாசா, பாரகன், சன் ஜெயராஜில் ரிலீசானால் படம் பணால். இந்த சட்டங்களை மீறி கெயிட்டியில் ‘அன்னக்கிளி’ சில்வர் ஜூபிலி. பாரகனில் ‘புதிய பறவை’யும் ‘ஜகன் மோகினி’யும் நூறு நாட்கள் ஓடின. எம்.ஜி.ஆர்., சிவாஜியின் திரைப்படங்கள் முதல் பத்து முதல் இருபது நாட்கள் முன்பதிவாகி ரிக்கார்ட் ஏற்படுத்தியது. ஸ்டார், தேவிபாலா, எமரால்ட், அசோக், லிட்டில் ஆனந்த், நட்ராஜ் ஆகியவை ஹிந்திப் பட தியேட்டர்கள். காசினோ, தேவி, ஓடியன், சபையர், ப்ளூடைமண்ட், மினர்வா, பைலட், ராஜகுமாரி ஆகியவை ஆங்கிலப்பட தியேட்டர்கள். சாந்தம், செலக்ட் தெலுங்குப்பட தியேட்டர்கள். நியூ எலிபைன்ஸீடைன் மலையாளப்பட தியேட்டர். மேற்கு மாம்பலம் நேஷனல், ஜெயராஜ், காமதேனு, கபாலி, சரஸ்வதி, மஹாலட்சுமி போன்ற தியேட்டர்கள் இரண்டாவது ஓட்ட

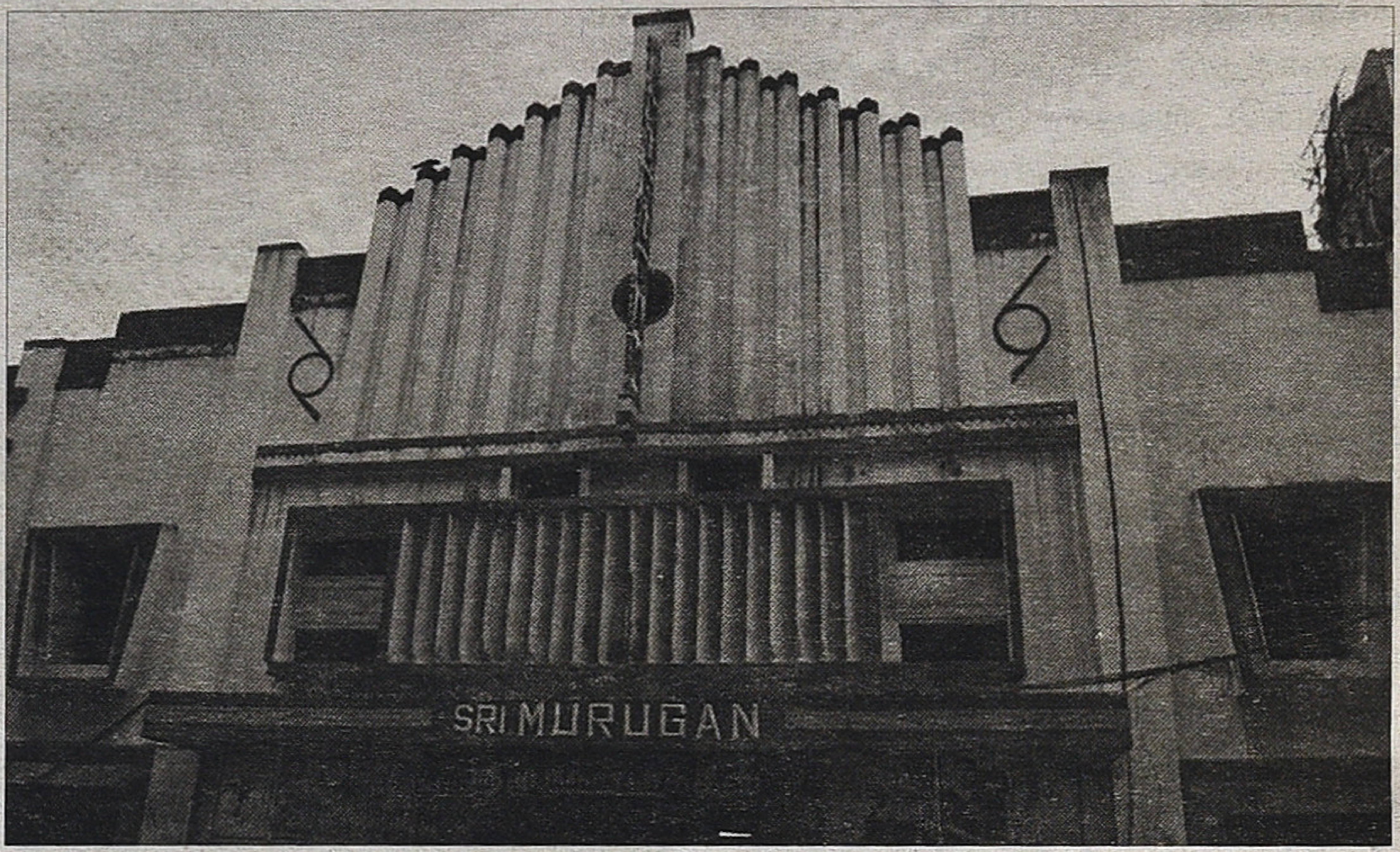


(செகண்ட் ரன்) தியேட்டர்கள்.

டென்ட்டுகளில் படம் பார்க்கும் ரசிகர்கள் ஒருவர்கூட அது எந்தப் படமாக இருந்தாலும் முதல் முறை படம் பார்ப்பவர்களாக இருக்க மாட்டார்கள். மூன்றாம் முறையோ பதிமூன்றாம் முறையோ பார்ப்பவர்களாகத்தான் இருப்பார்கள். ‘பாசமலர்’, ‘புதிய பறவை’, ‘உத்தம புத்திரன்’, ‘படகோட்டி’, ‘ஆயிரத்தில் ஒருவன்’, ‘அன்பே வா’, ‘நாடோடி மன்னன்’, ‘காவல்காரன்’, ‘எங்கள் தங்கம்’ போன்ற படங்களாக இருந்தால் முப்பதாவது முறையாக இருந்தால்கூட ஆச்சர்யப் படுவதற்கில்லை. கொட்டகை ஓனர்கள் பெரும் சைக்காலஜிக்காரர்கள். ஆடவர் கூட்டம் அம்மும் எம்.ஜி.ஆர். படங்களுக்கிடையே பெண்கள் கூட்டம் பிதுங்கி வழிய வேண்டுமானால் ‘அன்னக்கிளி’, ‘துலாபாரம்’, ‘நல்லதங்காள்’, ‘ஆதிபராசக்தி’, ‘பெற்றால்தான் பிள்ளையா’ போட்டுவிடுவார்கள். இருபாலர்களும் பொருந்தும்படியானவை ‘பாசமலர்’, ‘ஏணிப்படிகள்’, ‘ஆட்டுக்கார அலமேலு’, ‘தங்கப் பதக்கம்’, ‘திரிசூலம்’, ‘ராஜா’... தியேட்டரில் கலெக்ஷன் அள்ளுவார்கள். ‘தாலி பாக்கியம்’, ‘மாடப் புறா’, ‘வியட்நாம் வீடு’, ‘நான் அவனில்லை’, ‘புன்னகை’, ‘மாணிக்கத் தொட்டில்’ போன்ற படங்களுக்கு இருபாலர்களுமே வரமாட்டார்கள். ‘இன்று முதல்’ என்கிற சின்ன ‘பிட்’டை போஸ்டர்மீது ஒட்டிய மறுநாளே அதன்மேல் ‘இன்றே கடைசி’ பிட் ஒட்டப்பட்டிருக்கும்.

தினத்தந்தியில் வெளிவரும் பெட்டி சைஸ் விளம்பரங்களில் எம்.ஜி.ஆர். தலை மட்டும்தான் பிரசுரித்திருப்பார்கள். ஆனால், அதைப் பார்த்ததுமே அந்தக்கால ரசிகன் அலட்சியமாய் சொல்வான்: “தாய் சொல்லைத் தட்டாதே’ படத்திற்கு ‘தாயைக்காத்த தனயன்’ எம்.ஜி.ஆரின் படத்தை போட்டிருக்கிறார்கள்.” ‘அரசிளங்குமரி’ அரச எம்.ஜி.ஆரின் தோற்றத்தை பிரசுரித்து ‘அரச கட்டளை’ படத்தை அவனுக்குத் தெரியாமல் விளம்பரப்படுத்தி விட முடியாது. ஆதிவாசி உடையில் வெறும் உடம்போடு நிற்கும் ‘தங்க மலை ரகசியம்’ சிவாஜி ஜாடையும் ‘வணங்காமுடி’ சிவாஜி ஜாடையும் அவனுக்கு அத்துப்படி. ராஜ உடையிலிருக்கும் ஜெமினியின் ஒரே மாதிரியான தோற்றப் படங்கள் இரண்டை அவனிடம் கொடுத்தால், “இது ‘மங்கையர் உள்ளம் மங்காத செல்வம்’, இது ‘மணாளனே மங்கையின் பாக்யம்’ என்று பிரித்து வைப்பான்.

அந்தக் கால எம்.ஜி.ஆர். ரசிகன் சிவாஜி படமும் பார்ப்பான்; ஆனால், சிவாஜி ரசிகன் எம்.ஜி.ஆர். படம் பார்க்கவே மாட்டான். ஆனாலும், சென்னையின் ஆங்கிலப்பட தியேட்டர்களில் முதலில் வெளியிடப்பட்ட தமிழ்ப்படம் எம்.ஜி.ஆருடையதுதான். சஃபையர் ‘கன்னித்தாய்’, காசினோ - ‘எங்க வீட்டுப்பிள்ளை’,



சாந்தம் - 'உழைக்கும் கரங்கள்', சத்யம் - 'இதயக்கனி', ஓடியன் 'உரிமைக்குரல்'. இதில் எம்.ஜி.ஆர். ரசிகனுக்கு ஒரு லாபமும் கிடையாது. ஆனால், இந்த விஷயத்துக்காக காலரைத் தூக்கி விட்டுக்கொள்வான். எம்.ஜி.ஆர். படம் அச்சிட்ட பனியனை அணிந்து, 2.90 டிக்கட்டை 50 ரூபாய்க்கு பிளாக்கில் வாங்கி 'அடிமைப்பெண்' பார்த்து, மீதிக் காசை எம்.ஜி.ஆருக்கே கொடுத்துவிட்ட மகிழ்ச்சியில் திளைப்பான். எல்லா படகோட்டிகளும் எல்ல விவசாயிகளும் எல்லா தொழிலாளிகளும் எல்லா ரிக்ஷாக்காரர்களும் தங்களை எம்.ஜி.ஆராகவே நினைத்துக் கொண்டிருந்தனர். பாமரர்கள் மட்டுமல்ல படித்தவர்கள் நிலையும் இதுதான். கவிஞர் கலாப்ரியா தன்னை எம்.ஜி.ஆர். ரசிகன் என்கிறார்; கவிஞர் மனுஷ்யபுத்திரன் கவிதை வரிகளில் எம்.ஜி.ஆர். இடம் பெறுகிறார்; ஓவியர் வீர சந்தானம் 'தொழிலாளி' படம் பார்த்து 'டிக்கட் செக்கர்' ஆகவேண்டுமென்று ஆசைப் பட்டதாக சொல்கிறார். அவ்வளவு ஏன், ஜெயகாந்தன்கூட பிடித்தோ பிடிக்காமலோ 'சினிமாவுக்கு போன சித்தாளு'வில் எம்.ஜி.ஆரைத்தானே உபயோகித்துக்கொண்டார்.

இப்படிப்பட்ட எம்.ஜி.ஆர். படங்கள் தாம் கொட்டகை முதலாளிகளை, சைக்கிள் ஸ்டண்ட் காரர்களை, கொட்டகையினுள் ஸ்டால்காரர்களை, சோடா முறுக்கு விற்பவர்களை, கொட்டகை வாசல் ஐஸ் வண்டிக்காரர்களை, பஜ்ஜி வடைக்கடை அம்மாக்களை காப்பாற்றிக் கோண்டிருந்தது. எம்.ஜி.ஆர். நடித்ததில் முதல் இருபது படங்கள் எம்.ஜி.ஆரின் கால் சீன் அரை சீன் படங்கள். பிற்காலப் படங்களில் ஒரு நாற்பது படங்கள்தான் திரும்பத் திரும்ப டெண்ட் கொட்டகைக்கு 'அள்ளித்தந்த வானம் அன்னையல்லவா'.

சென்னையின் பாமர ரசிகன் தமிழ்ப்பட ரசிகன் மட்டும் அல்லன். அனைத்துப் படங்களிலும் அவனது பங்குப்பணம் இருக்கும். அவனுக்கு அவ்வளவாக ஆங்கிலம் தெரியாது. ஆனால் சென்னையில் 'ஓமன்', 'மெக்கன்னாஸ் கோல்ட்', 'டே ஆஃப்த் ஜாக்கல்', 'எக்ஸார்ஸிஸ்ட்', 'பைபிள்', 'கிளியோபாட்ரா', 'ரைடர் ஆன் தி ரைன்', 'ஃபியர் ஓவர் தி சிட்டி ஓமர்முகதார்', 'லாரன்ஸ் ஆஃப் அரேபியா', 'கன்ஸ் ஆஃப் நவ்ரங்', 'என்டர் த டிராகன்' எல்லாவற்றையும் பார்ப்பான். ஜேம்ஸ்பாண்ட் படங்கள் சென்னையில் மிகச் சிறப்பாக ஓடியிருக்கிறது. அவனுக்கு கிரிகிரி பெக் தெரியும்; ஓமர் ஷெரீப் தெரியும்; சார்லஸ் பிரான்ஸன் தெரியும். 'லாஸ்ட் இன் த டெசர்ட்' பார்த்த அனைவருமே அதே கதையான தெலுங்கு டப்பிங் 'பிள்ளைச் செல்வம்' பார்த்திருப்பார்கள். 'மெக்கன்னஸ் கோல்ட்'ஐ தேவியில் 2.25 டிக்கட்டில் பார்த்தவர்கள் ஒருவர் விடாமல் 'மோசக்காரனுக்கு மோசக்காரன்' ஜெயராஜில் ரசிகப் பெருமக்களின் வேண்டுகோளுக்கு இணங்க, ரெண்டாவது வாரம் ஓடச் செய்திருப்பார்கள்.

தவிர 'சிரி சிரிமுவ்வா', 'சீதாமாலஷ்மி', 'சங்கராபரணம்' 'செகரட்ரி', 'பிரேமாபிஷாகம்' ஆகிய நேரடி தெலுங்குப் படங்களும் நன்றாகத் தான் ஓடின.

சென்னையில் இந்திக்காரர்களும் பஞ்சாபி சிங்குகளும் வட்டிக்கடையிலும் மோட்டார் ஸ்பேர்பார்ட்ஸ் கடைகளிலும் மவுண்ட் ரோடுக்கு அடுத்த பின்புற சாலையிலும் தமிழ் பேசிக் கொண்டிருக்க சென்னை சினிமா ரசிகனோ 'மதர் இந்தியா' 'சங்கம்' (சாந்தி தியேட்டரில்) ஆரம்பித்து 'பாபி' (மிட்லண்ட்), 'ஹம்கிசிசே கம் நஊம்' (ஸ்டார்), 'சித்சோர்' (சத்யம்), 'ஜெய்சந்தோஷிமா' (தேவிபாலா), 'தரம்வீர்' (தேவி), 'குர்பானி' (அலங்கார்), 'யாதோங்கி பாரத்' (ஸ்டார்), 'பாரூட்' (தேவிபாரடைஸ்), 'ஷோலே' (சத்யம்), 'சீதா அவுர்கீதா' (எமரால்ட்) போன்ற படங்களை வெள்ளி விழாவை தாண்டி ஓட்டிக்கொண்டிருந்தான். தர்மேந்திரா, அமிதாப், ராஜேஷ் கன்னாவின் அனைத்துப் படங்களும் சென்னையில் நூறு நாட்கள் ஓடின. அதில் 'ஆராதனா' எழுபத்தி ஐந்து வாரங்கள் லிட்டில் ஆனந்தில் கொண்டாட்டமாய் ஓடியது. தினசரி நான்கு காட்சிகள். மேட்னி பார்த்தவர்கள் தொடர்ந்து அடுத்த காட்சியும் பார்த்தார்கள். இந்த ஷோவிற்கு டிக்கட் கிடைக்காதவர்கள் டீ குடித்துவிட்டு அப்படியே அடுத்த ஷோவிற்கு க்யூவில் நின்றனர். லிட்டில் ஆனந்தில் பிளாட்டின விழா (கேள்விபட்டிருக்கவே மாட்டோமே) கொண்டாடியபின் வட சென்னை, தென்சென்னை, மத்திய சென்னை அனைத்துப் பகுதி தியேட்டர்களிலும் அனைத்துப்பகுதி மக்களும் பார்க்கும் வாய்ப்பை ஏற்படுத்தி தொண்ணூற்று ஒன்பது வாரங்கள் ஓடியபின் நூறாவது வாரமாக திரும்பவும் லிட்டில் ஆனந்தில் திரையிட்டார்கள். நூறாவது வார கொண்டாட்டத்திற்கு ஆனந்த் தியேட்டரில் சிவாஜி கணேசன் தலைமையில் ராஜேஷ் கன்னாவுக்கு விருது கொடுத்த கையோடு, அன்று மாலையே சாந்தி தியேட்டரில் 'வசந்த மாளிகை' வெள்ளி விழா கொண்டாட்டத்திற்கு ராஜேஷ் கன்னா தலைமை தாங்கி சிவாஜி கணேசனுக்கு விருதளித்தது

ஒரு மறக்கமுடியாத கோலாகல சம்பவம்.

அதையொட்டிய மாதங்களில் 'ஆராதனா'வை தமிழில் 'சிவகாமியின் செல்வன்' என்று ரீமேக் செய்து ஓடாமல் போனதும், 'வசந்த மாளிகை'யை 'பிரேம் நகர்' என்ற பெயரில் ஹேமமாலினியை நடிக்க வைத்து ராஜேஷ்கன்னா சூப்பர் ஹிட் ஆனதும் தனி கிளைக்கதை.

தமிழனின் ஹிந்தி எதிர்ப்பு மொழிக்குதானே தவிர திரைப் படத்திற்கு அல்ல என்பது பலமுறை நிரூபணமாகியிருக்கிறது. நிரூபித்தவர்கள் ராஜ்கபூர் முதல் ரண்பீர் கபூர் வரை. எந்த மொழியானாலும் படம் அவனுக்கு பிடித்ததாயிருக்க வேண்டும், அவ்வளவே. அவனுக்கு சிவாஜி, திலீப்குமார், ஜெய்சங்கர், ராஜேஷ்கன்னா, சிவகுமார், ரிஷி கபூர், ஏவி.எம். ராஜன் கிருஷ்ணா, செக் நாரீஸ், ஹாரிஸன் ஃபோர்டு, ரவிச்சந்திரன், ராஜேந்திரகுமார், ஹென்ரி போண்டா, ரந்திர்கபூர் எல்லாருமே ஒன்றுதான்.

மேற்கண்டவை ஏ சென்டருக்கான முகமன். நகரத்து நடுத்தரவர்க்க ரசிகனானவன் அவன் வீட்டருகேயுள்ள நகரத்து தியேட்டரிலேயே படம் ரிலீசானாலும் அங்கு அந்த படத்தைப் பார்க்கமாட்டான். அது ரொம்ப காஸ்ட்லி. இரண்டு ரூபாயோ அதற்கு மேலுமோ அவனிடம் ஏது? நகரத்தை ஒட்டிய அல்லது நகரத்துக்கு வெளியேயுள்ள தியேட்டரில் அதே பணத்திற்கு இரண்டு மூன்று பேர் பார்க்கலாம். உமா தியேட்டரில் 'உலகம் சுற்றும் வாலிபன்' பார்க்க நான்கு ரூபாய் கொடுக்க வேண்டும். அங்கிருந்து மூன்றே மைல்களில் வில்லிவாக்கம் ராயலில் அதே படம் ஓடிற்று. அதே பணத்தில் நான்கு பேர் பார்க்கலாம். கமலா, ராம், ஏ.வி.எம் ராஜேஸ்வரிக்கு ஒருவர் கொடுக்கும் பணத்தில் ஒரு கிலோமீட்டர் தூரம் சென்றால் சாலிகிராமம் ராஜேந்திராவிலோ, மூன்று கிலோமீட்டர் தள்ளி உள்ள விருகம்பாக்கம் நேஷனலிலோ மூன்று பேர் பார்க்கலாம். இந்தவகையில் மாம்பலம், சைதாப்பேட்டை, அசோக் நகர் ரசிகனின் அறுபடை அவுட்டர் தியேட்டர்கள் ஜாபர்கான்பேட்டை 'விஜயா', பட்ரோடு 'ஜெயந்தி', பல்லாவரம் 'ஜனதா', ஆலந்தூர் 'விக்டோரியா', ஆதம்பாக்கம் 'ஜெயலட்சுமி', குரோம்பேட்டை 'வெற்றி'. இவைகளுக்கு போகவர 15, 20 கிலோமீட்டர்கள் டிரிப்பிள்ஸ் சைக்கிள் மிதிக்க வேண்டும்.

அதிசயம்.... வைகுண்ட ஏகாதசி, சிவராத்திரியில் ஒரு காட்சியில் இரண்டு படங்கள் அதே கட்டணத்தில் என்று இருந்தது. பழகப்பழக இந்த திட்டம் எல்லா நாட்களிலுமே அமலுக்கு வந்தது. ஒரு ஹிந்திப் படம், ஒரு தமிழ்ப் படம்; பட்ரோடு ஜெயந்தியில் 'கலங்கரை விளக்கம்', 'ஹாம்ராஸ்'; விக்டோரியாவில் 'ஜவானி திவானி', 'இருதுருவம்'; மதியில் 'இளையதலைமுறை', 'ஸமீர்' (ஸன்ஜீர்அல்ல இதிலும் அமிதாப், சாய்ராபானு, ஸிம்மி கபூர்) பார்த்திருக்கிறேன். போட்டி அதிகரிக்க அதிகரிக்க இது அனைத்து டென்ட்டுகளிலும் பரவ, அதிலும் போட்டி அதிகரிக்க, மாலைக்காட்சியில் இரண்டு படங்கள் இரவுக்காட்சில் மூன்று படங்களாக ஆயிற்று. பாடி அருள் முருகனில் 'கண்ணே பாப்பா', 'திருமலை தென்குமரி', 'ஜாணி மேராம் நாம்'; அம்பத்தூர் முருகனில் 'கர்ணன்', 'தர்மாத்மா', 'தர்மம் தலை காக்கும்' பார்த்திருக்கிறேன். அதே 'தர்மாத்மா' அண்ணா தியேட்டரில் ஹவுஸ் ஃபுல்லாக ஓடிக்கொண்டிருந்தது. இது எங்காவது அடுக்குமா? அதுவும், அந்த மூன்று படங்களின் காம்பினேஷன் 'ஆயிரத்தில் ஒருவன்', 'படகோட்டி', 'புதிய பறவை' என்று இருக்க வேண்டும். மூன்றில் ஒன்று 'பெத்தமனம்பித்து' அல்லது 'நவாப்நாற்காலி' என்றால் கூட்டம் குறையும்.

ஒரு நாள் பயங்கர புயல் மழை... ஒரகடம் குமரன் கொட்டகையில் 'சாசிஷ்' (தர்மேந்திரா, சாய்ராபானு), 'தேனும் பாலும்' படம் முடிந்து நான் வீட்டிற்கு வந்து படுக்கும்போது நேரம் அதிகாலை 2.50. புயலில் கொட்டகை அப்படியே தரையில் விழுந்து காவலாளி இசக்கிமுத்து இறந்தபோது நேரம் அதிகாலை மூன்று இருபது.

டிடி 1 (தூர்தர்ஷன்) வந்து சனிக்கிழமை மாலை ஹிந்திப் படம், ஞாயிறு மாலை தமிழ் படம், ஞாயிறு மதியம் பிராந்தியப் படம், ஞாயிறு மட்டும் நிகழ்ச்சிகள் காலையிலேயே துவக்கம்... இவையனைத்தையும் ஒரு நயா பைசா செலவில்லாமல், குளிக்க எண்ணெய் தேய்த்துக்கொண்டு ஊறிக்கொண்டே பார்க்கலாம்; படுத்தபடி பார்க்கலாம்; சாப்பிட்டபடி, சமைத்தபடி, வீட்டிலிருந்தே பார்க்கலாம் என்கிற நிலை வந்த போது டென்ட்டுகள் தடுமாறின. பல டென்ட்டுகள் தடுமாறி விழாமலிருக்க மலையாளப் படங்களைப் பிடித்துக்கொண்டு, பிடித்துக் கொண்டதாலேயே வீழ்ந்தன.

'கன்யாகுமாரி', 'வெளுத்த கத்திரினை', 'தச்சோளி அம்பு', 'செம்மீன்' போன்ற வெகு நாகரீகமான படங்கள் ஆனந்திலும் நியூ எலிபன்ஸ் டைனிலும் ஒரு காலத்தில் ஓடின. பிறகு கொஞ்சம் நாகரீகமான ஆபாசப் படங்களான 'அவளோட ராவுகள்', 'ரெண்டு பெண் குட்டிகள்', 'ரதிநிர்வேதம்', 'இதோ

இவ்விடவரே', 'அக்னிச்சிறகுள்ள தும்பி' போன்றவை செகண்ட்ரன் தியேட்டர்களில் ஓடின. அடுத்தது டென்ட்தானே. அவர்களைக் கவரும் விதங்களில் தமிழ்நாட்டின் எல்லா டென்ட்டுகளிலும் அநாகரீக ஆபாசப் படங்களான மலையாளப் படங்கள் தமிழ்ப் பெயரில் 'மாமனாரின் இன்பவெறி', 'லாரி டிரைவர்', 'யோகா டீச்சர்' என்று ஓடின. பிறகு, வெகு தைரியமாக மலையாள தலைப்பிலேயே 'அஞ்சரைக்குள்ளவண்டி', 'சீன் நெ.7', 'பிடிக்கிட்டா புள்ளி', 'நாலு முதலிரவுகள்', 'சாரவலையம்', 'ரதி காமக் கொடூரன்' என்று ஓவராக ஓடி, நகரத்தினுள் ஒட்டப்படும் அதன் போஸ்டர்கள் முகம் சுளிக்க வைத்து, மலையாள சமாஜம் போலீஸ் கம்ப்ளெய்ண்ட் கொடுத்து, நிறுத்தும் அளவிற்குப் போனது. முள்ளை முள்ளால் இழுப்பது போல இப்படங்களை பிற்காலத்து டிவிடிக்களும் இன்டர்நெட்டும் தூக்கி சாப்பிட்டதில் அவை காணாமல் போயின. ஏகப்பட்ட இருபத்தி நான்கு மணி நேர சானல்களாலும் எங்குமே செகண்ட்ரன், தெர்ட்ரன் இல்லாததாலும், டைனசர்கள்போல டென்ட்டுகள் அழிந்துபோயின.

கடவுள் எல்லா இடங்களிலும் இருப்பதற்காக தாயை படைத்தார். அதேபோல தியேட்டர்கள் இல்லாத இடங்களில் டென்ட்டைப் படைத்தார். நடுத்தரவர்க்கத்தினரின் பார்க், பீச் எல்லாமே அதுதான். டென்ட் கொட்டகைக்கு லைசன்ஸ் காலாவதியானதால் அதன் வாசலில் நின்று அதன் தற்காலிக மரணத்திற்கே அழுத ஹரிகிருஷ்ணன் என் நண்பர்.

"எம்.ஜி.ஆரைவிட நாம்தான் அதிர்ஷ்டசாலி. எம்.ஜி.ஆர். படத்தை டென்ட்டில் பார்க்கும் பாக்யம் எம்.ஜி. ஆருக்கு கிடைக்கவே கிடைக்காது. ஆனால், நமக்குக் கிடைக்கும்'' என்று நான் என் நண்பர்களிடம் உளறிக் கொண்டிருந்ததை என் தந்தையார் லா.ச. ராமாமிருதம், சீரியஸாக எடுத்துக்கொண்டு, "அது என்ன அப்படிப்பட்ட பாக்யம். அது எனக்கும் கிடைக்கச் செய்யுங்களேன்" என்றார்.

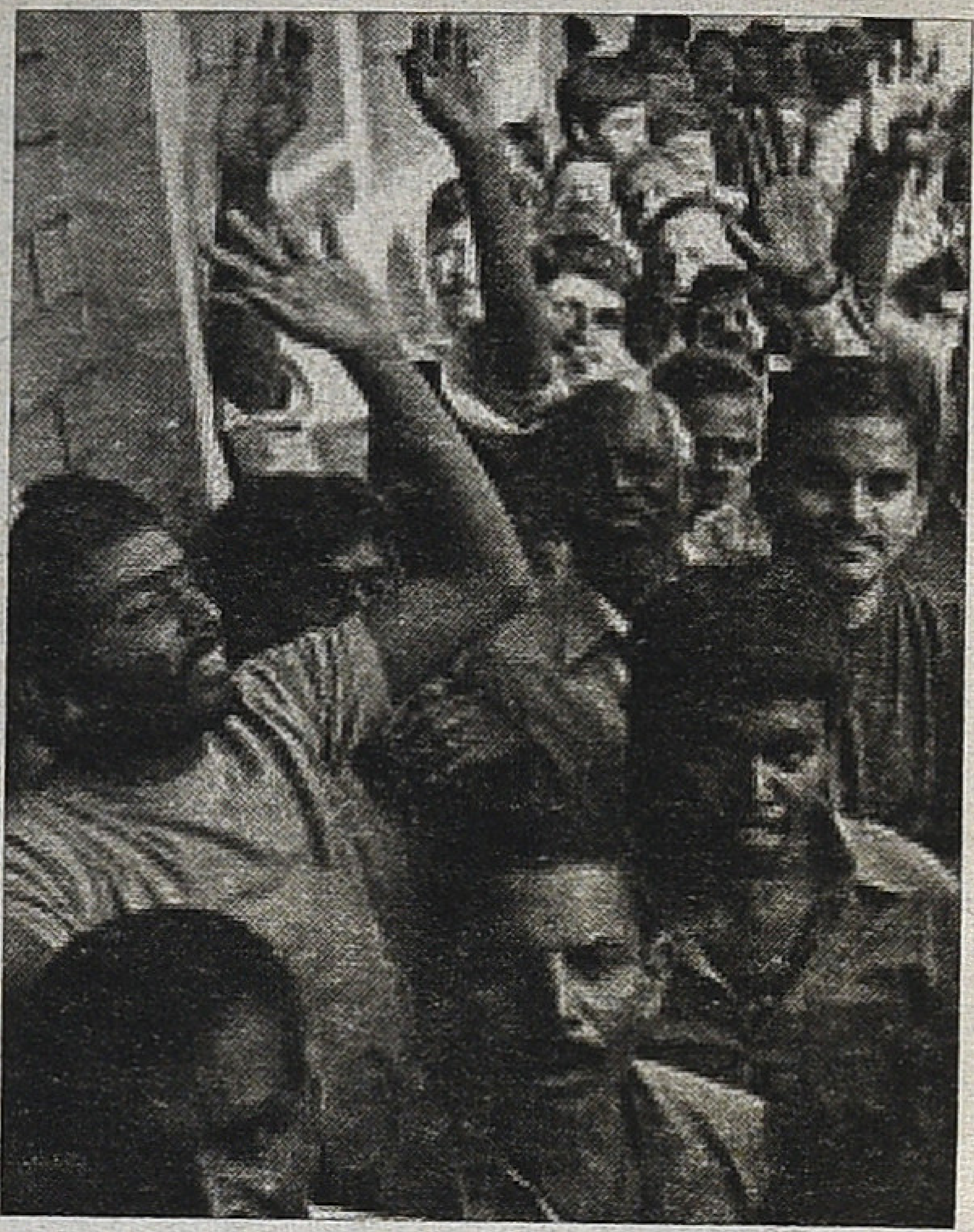
"தரை டிக்கட் போனாத்தான் அது கிடைக்கும், சம்மதமா?"

"சந்தோஷத்திற்காக எது வேண்டுமானாலும் சம்மதம்."

அப்போது அவர் பஞ்சாப் நேஷனல் வங்கியில் மேனேஜர் என்பது ஒரு தகவல். அவர் எழுத்தாளர் லா.ச.ரா. என்பது கூடுதல் தகவல். அவருக்கு வாக்கு கொடுத்த பின் சோதனைபோல் ஜாபர்கான் பேட்டை விஜயாவில் இருபது நாட்களாக 'கட்டிலா தொட்டிலா', 'முதல் தேதி', 'கவிக்குயில்', 'மணப்பந்தல்', 'வானம்பாடி சரஸா' என்கிற ஓடு மீன்கள் ஓட கடைசியில்தான் 'கலையரசி' என்கிற உறுமீன் வந்தது. "கோடி மலைகளிலே கொடுக்கும் மலை எங்கள் மலை' என்று மதுரை சோமு எங்கள் வீட்டிற்கு வந்து கூப்பிட்டதும் கிளம்பினோம். (டென்ட்டிற்கு தேவரின் தெய்வமும், சாந்தி உட்பட்ட தியேட்டர்களுக்கு 'கம் செப்டம்பர்' மியூசிக்கும்தான் தமிழ்த் தாய் வாழ்த்து.)

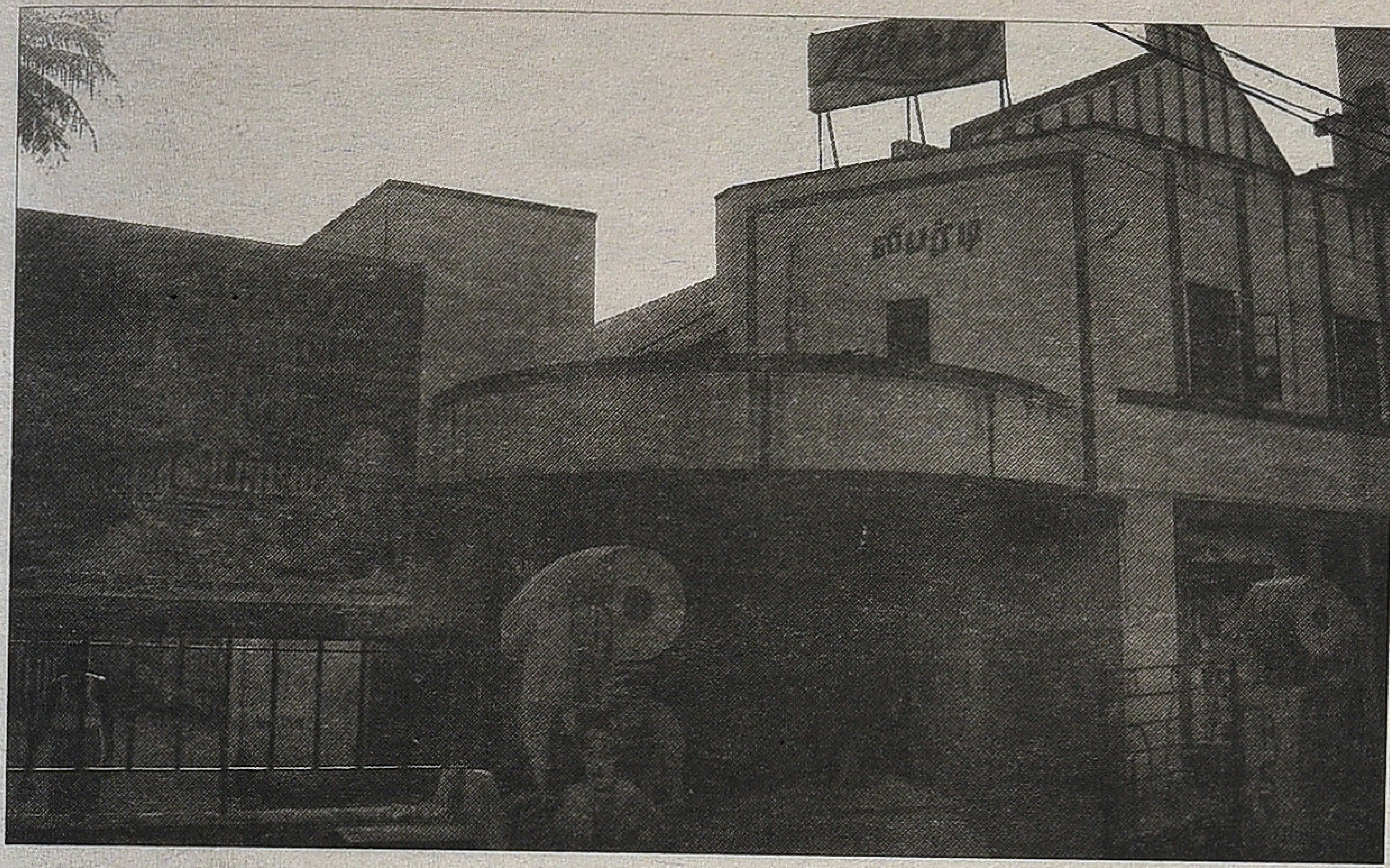
எனது தந்தையார் அஞ்சு அடி ஒன்பது அங்குலம் உயரம், ஒன்றரை அடி அகலம். வெள்ளை வெளேர் வேட்டி, தும்பைப்பூ ஜிப்பா, நல்லாங்குப்பம் ரங்கா ராவாய் நடந்து வருவதைப் பார்த்த கொட்டகை முதலாளி, ''வாங்கசாமி... வாங்கசாமி.... டேய் ஐய்யாவை புரொஜக்ட்டர் ரூம்ல குந்த வைய்யுங்கடா" என்று பதற அவரோ, "பதட்டப்படாதீங்கோ முதலாளி. நான் தரை டிக்கட்டுக்குத்தான் வந்திருக்கேன். பசங்க டிக்கட் வாங்கிட்டு வர்ற வரைக்கும் இந்த சேர்ல உட்கார அனுமதிச்சீங்கன்னா போதும்'' என்றார். அதிர்ச்சியில் அதிர்ந்து திகைத்து போனார் முதலாளி. டென்ட்டில் படம் பார்க்கும் அனுபவம் பற்றி அவருக்கு ஏற்கனவே சொல்லிவைத்துத்தான் அழைத்து வந்திருந்தோம். அதை அனுபவிக்கும் ஆவலோடுதான் அவரும் வந்திருந்தார்.

வரிசையைக் கட்டுப்படுத்தும் சவுக்கால் கட்டப்பட்ட இருபுற மரக் கட்டை பாதையில் முட்டிமோதி, ஐம்பது பைசா டிக்கட் வாங்கி, டிக்கட் கிழிப்பவரிடம் கொடுத்து, கிழித்து, உள்ளே மணல் வெளியில் இடம்பிடித்து, உட்காரும்போதே, இன்னுங் கொஞ்ச நேரத்தில் நாம் இருக்கும் இடத்திற்கு எம்.ஜி.ஆர். இதோ வந்து விடுவார் என்று



நினைத்துக் கொண்டிருக்கும்போதே, சந்தோஷத்தில் சிறுநீர் முட்டித் தள்ளும். இந்தியன் நியூஸ் ரீலில் பீஹாரில் வெள்ளம் வந்துகொண்டிருக்கும். கூட்டம் கொஞ்சம் கொஞ்சமாய் சிறுகச்சிறுக சேர்ந்து கொண்டே இருக்கும். 50 பைசா தரை டிக்கட், 85 பைசா சாய்மானமில்லாத மர பெஞ்ச், ஒரு ரூபாய் பதினைந்து காசு சாய்மானமுள்ள மர பெஞ்ச், ஒரு ரூபாய் அறுபதுகாசு மூட்டை பூச்சியுடன் கூடிய பிரம்பு சேர், இரண்டு ரூபாய் பத்து காசுக்கு பிளாஸ்டிக் சேர்... கொட்டகையின் நட்ட நடுப்புறம் கோடுகிழித்தாற்போல் ஆரம்பம் முதல் கடைசிவரை தாம்புக்கயிறு தடுப்புச்சுவர் பாவனையில் கட்டப்பட்டிருக்கும். இடதுபுறமெல்லாம் ஆண்கள், வலது புறமெல்லாம் பெண்கள். புதியதாக திருமணமான சின்ன தம்பதிகள் புதுவேட்டி புதுப்புடவையுடன் வந்து நடுக்கயிற்றின் ஆண்களின் வலது புறக்கடைசியில் அவனும், பெண்கள் வரிசையின் முதல் பெண்ணாக அவளும் தனித்தனியாக டிக்கட் வாங்கிக்கொண்டு அருகருகில் அமர்ந்து தாம்புக்கயிற்றுக்கடியில் கைபிடித்தபடி படம் பார்ப்பார்கள். வெள்ளைத்திரை படு அழுக்காகத் திட்டுத்திட்டாக இருக்கும். கண்டிப்பாய் திரையில் (பின்னணிக் காட்சி வெளிநாட்டுக் காட்சியானாலும் நீர்வீழ்ச்சியானாலும், வயல் வெளியாயிருந்தாலும் அங்கு) ஒரு பல்லியை மற்றொரு பல்லி துரத்தியபடியே இருக்கும்.

படம் ஓடிமுடிக்கும் மூன்று மணி



நேரங்களும் சாப்பிடக் கிடைக்கும் படியாக மொபைல் ஸ்நாக் பாராக மூன்று பேர் வளைய வந்து கொண்டேயிருப்பார்கள். ஒருவன் கோலிசோடா, இன்னொருவன் கலர் விற்பவன், மற்றொருவன் இரும்புக்கம்பியில் (ஆஞ்சநேயரின் வடை மாலை போல) அரிசி முறுக்குகளைக் கோர்த்து விற்பவன். இதன் ருசி, இல்லையில்லை ருச்ச்சியை அதற்குப்பின் என் நாக்கு உணரவேயில்லை. அன்றைய ராசிபலனில் அதிர்ஷ்டமிருந்தால் வறுத்த வேர்க்கடலை கிடைத்தால் ஆச்சரியப்படுவதற்கில்லை.

ஒரு குறும்புக்காரர், சாரி, ஒரு குசும்புக்காரர், கடைசி இசுப்புஇசுத்த, பீடியை பலங்கொண்ட மட்டும் மேலே சுண்டுவார். புரோஜக்டரிலிருந்து வெண் திரைக்குப் பாயும் ஒளிக் கற்றையினூடே, அந்தர்பல்டி அடித்துக்கொண்டே மின்மினிபோல பறந்து, எவர் மேலாவது கடைசி சொட்டு பொறியுடன் விழுந்து, கழுத்து சுறீல். பட்ட சுருக்கில் சட்டென எழுந்து, "எவண்டா அவன் நாதாரி, பீடியை கொளுத்தி வீசினது?'' என்று கத்த, "எந்த நாதாரிடா'' என்று ஒரு கும்பல் கட்சி கட்டி எழுந்து நிற்கும். திரை வசனங்கள் அமுங்கி தரை வசனங்கள் வலுப்பெறும். எல்லாருடைய நிழல்களும் திரையிலிருக்கும். காக்கி டிராயர் மேல் சட்டை போடாது பெரிய நான்கு அடி நீள லட்டியுடன் கொட்டகையின் பிரத்யேக அடியாட்கள் நுழைந்து எல்லாரையும் தட்டி அதட்டி அமர வைப்பார்கள். அம்மை அடங்கி அனைவரும் அமர்ந்து படத்தில் லயித்த அடுத்தகணம் வேறொரு கோணத்திலிருந்து பீடிக் கங்கு கணகணத்து பறந்து ஏதாவதொரு ரௌடி தலையில் விழ, "எந்த விருந்தாளிக்கு பொறந்த நாயி இந்த பீடியை வீசினது?"

மறுபடி முதலிலிருந்து அதே ரகளை, களேபரம், தகராறு, கும்பல், இரு பிரிவுகள்.

இந்த களேபரத்தில் யாருக்கும் அவரவர் இடங்கள் திரும்ப கிடைக்காது. குள்ளமானவர்களும் குழந்தைகளும் மண் குவித்து அமர்ந்திருந்த மலை பல கால்களால் தரை மட்டமாயிருக்கும். அந்த மூன்று மணி நேர மணலாசனம் ஒரு இனிய அனுபவம். மகாகவி காளிதாஸ் இருந்திருந்தால், "யார் தருவார் இந்த மணலாசனம் / இதை அறிந்தோர்க்கு இதுவும் ஒரு அரியாசனம்" என்று கட்டாயம் பாடியிருப்பான்.

இவை எல்லாமே இம்மி பிசகாமல் அப்பாவோடு 'கலையரசி' போன அன்றைக்கும் நடந்தது. எல்லாவற்றையும் ஒன்றுவிடாமல் ரசித்த அப்பா சொன்னார்: "எனக்கு ஒண்ணு புரியறதுடா. இந்த மனுஷாளுக்கு தியேட்டர் முக்கியமில்லை; அதில் ஓடும் படம் முக்கியமில்லை; அந்த படத்திலிருக்கும் கதை முக்கியமில்லை; அந்தக் கதையில் எம்.ஜி.ஆர்.கூட முக்கியமில்லை."

நான் குறுக்கிட்டேன். "அதெப்படிப்பா எம்.ஜி.ஆர். முக்கியமில்லேங்கறே?"

"நீ(யும்) கவனிக்கலையா? பூமியில இருக்கிற எம்.ஜி.ஆர். வேற்று கிரகத்தில் போய் பொருந்திக்கொள்ள ஏதுவாய் ஏற்கனவே ஒரு எம்.ஜி.ஆர். அந்த கிரகத்திலிருப்பார். அவர்மேல் எரிநட்சத்திரம் விழுந்து மரணமடைய, அந்த இடத்திற்கு பூமியிலிருந்து சென்ற எம்.ஜி.ஆர். மீதி படம் முழுக்க வருகிறார். இது தானேடா கதை."

"ஆமாம் அதுக்கென்ன?"

"போன ஸ்பூல் மாத்தும்போதே ஒரு எம்.ஜி.ஆர். எரிநட்சத்திரம் விழுந்து செத்துட்டாரே. ஆனா, அப்புறமா எம்.ஜி.ஆர்.கள் படத்தில் வந்துகொண்டே இருந்தார்களே, கவனிச்சயா?"

"குழப்பமாயிருக்கு. என்னதான் சொல்ல வர்றே, அப்பா."

"ஒண்ணும் சொல்ல வர்லே. ரீலை முன்னே பின்னே மாத்திபோட்டு ஓட்டினதுகூட தெரியாமல் நீயும் டென்ட்டு கொட்டா மனுஷனாத்தான் பார்த்திட்டிருக்கே."

"இப்போது எல்லாமே தெளிவாய் புரியறதுப்பா."

"நீ உள்பட டென்ட்டுல படம் பார்க்கறதுக்கு குறைந்த கட்டணம் என்பது ஓர் சாக்கு. கொண்டாட்டம் வேண்டும் என்பதுதான் உண்மையான காரணம். இவர்கள் எல்லாரும் 'ஓஷோ' படிக்காட்டாலும் ஓஷோ மனிதர்களே. இவர்களுக்கு எதுவுமே முக்கியமில்லை. கஷ்டங்களை மறக்க கொண்டாட்டம், குதூகலம், மஜா, ஜாலி, சந்தோஷம் முக்கியம்."

இருட்டில் எதிரே கொத்து கொத்தாய் குதித்துக் கொண்டும் ஆடிக் கொண்டும் கேலி செய்துகொண்டும் டென்ட்டை நோக்கி சாரிசாரியாய் வந்துகொண்டிருந்தார்கள்.

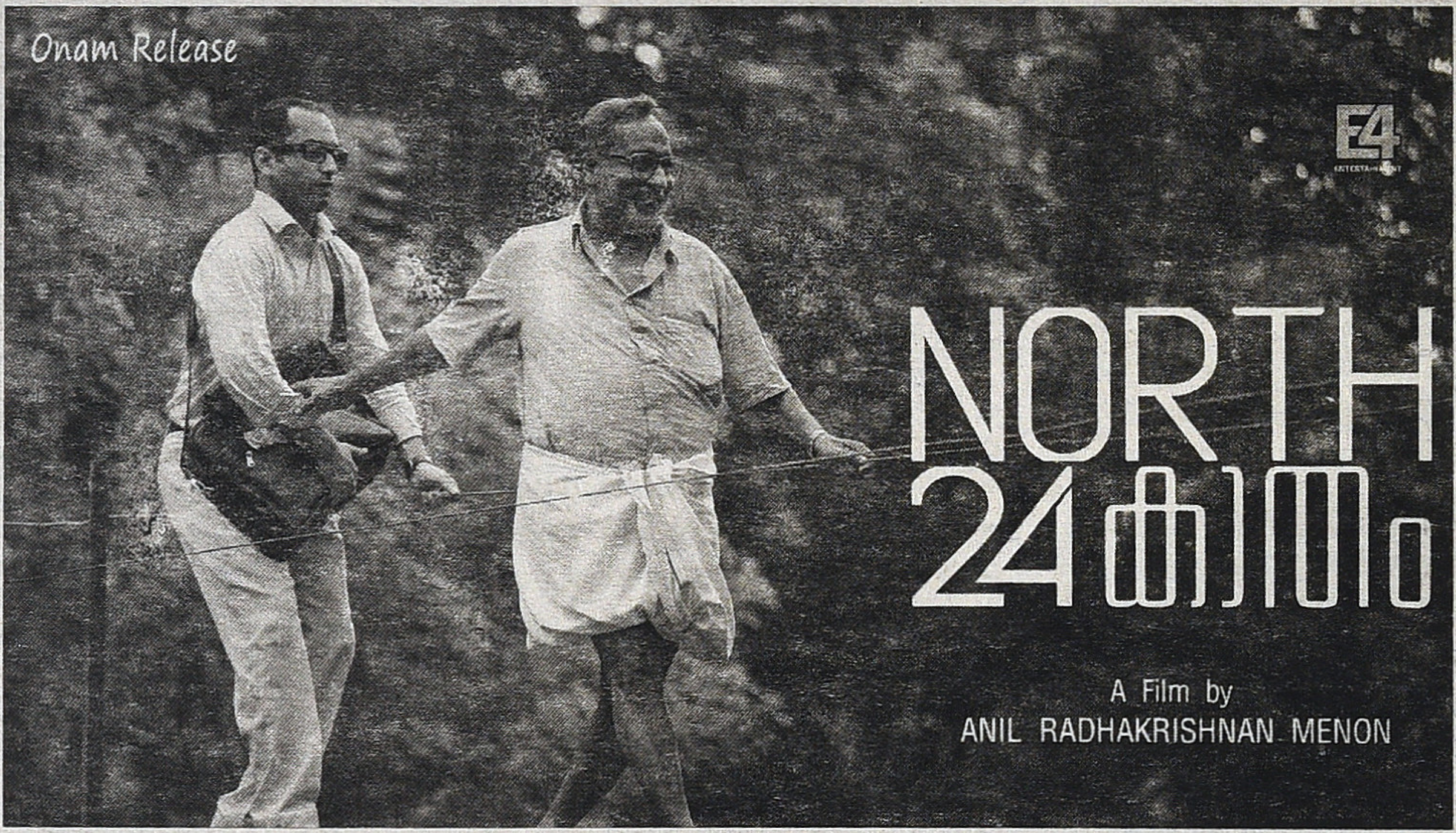
அப்பா சொன்னது சரிதான் போலும்.

அடுத்த ஷோ கொண்டாட்டத்திற்கு ஏழு கட்டை ஸ்ருதியில் மதுரை சோமு அழைத்துக் கொண்டிருந்தார்.

"கோடி மலைகளிலே கொடுக்கும் மலை..."

வடக்கு நோக்கி

சாம்ராஜ்



ஒன்னாம் தேதி பஸ் சமரம்
இரண்டாம் தேதி ஹர்தாலு
மூன்றாம் தேதி ரயில் நிரோதம்

- கேரளத்தின் புகழ் பெற்ற பகடி குழுவான சினிமாலாவின் பிரபலமான பாடல்

ஏறக்குறைய இந்தப் பாடலை போலதான் கேரளத்தின் இன்றைய நிலை. விடாமல் துரத்தும் வேலை நிறுத்தங்கள், மாநிலம் தழுவிய பந்த்கள், ஒரு நகரம் மாத்திரம் சார்ந்த கடை அடைப்புகள், பிரதேசம் சார்ந்த கடை அடைப்புகள்... கேரளா வாழ்வின் அடையாளங்களின் ஒன்றாகிவிட்டன இந்த பந்த் தினங்கள். மலையாளிகளின் உரையாடல்களில் ஒரு நேர்முகத் தேர்வையோ திருமணத்தையோ எதிர்கொள்ளும் பொழுது, "ஆ திவசத்தில் பந்த் இல்லங்கில் நம்மோட பித்ருக்கள் செய்த பாக்கியமானு" என்பார்கள். அந்த அளவிற்கு வேலை நிறுத்தங்கள் அவர்கள் வாழ்க்கைக்குள் ஊடாடிக் கொண்டிருக்கின்றன. ஒரு வருடத்தில் 140 தினங்களை வேலை நிறுத்தங்கள் எடுத்துக்கொள்வதாக செய்தி உண்டு. இரண்டு நாள் தொடர்கின்ற பந்த்களும் உண்டு. மலையாளிகள் மதுவோடு வாழப் பழகியது போல பந்த்தோடும் இரண்டற வாழப் பழகிவிட்டார்கள்!

பந்த் எனும்பொழுது நம் மாநிலத்தில் நடப்பது போல அதை ஒரு டிவி பார்க்கும் தினமாகவோ கொண்டாட்டத்திற்குரிய

தினமாகவோ மாற்றமுடியாது. இங்கு ஈழத் தமிழர்களுக்கு ஆதரவான பந்த் எனினும், முதல்நாள் பிரிஜ்ஜில் வாங்கிவைத்த சிக்கனோடும் தொலைக்காட்சியோடும் ஈழத் தமிழர் துயரத்தைக் களிப்பது நம் பழக்கம். அங்கு பந்த் எனில் அது பந்த்தான். மிக தீவிரமாக பந்த்கள் அங்கு நடைமுறையில் இருக்கின்றன. பந்த் என்று அறியாது கேரளத்தில் ஒரு நகரத்திற்கு ரயிலில் போய் சேர்ந்தீர்களேயானால் (அந்த ரயில் நடுவில் எங்கேயும் நிறுத்தப்படவில்லையெனில் அது உங்களுடைய நல்ஊழ்) நீங்கள் ஸ்டேசனை விட்டு வெளியேறமுடியாது. பேருந்து, ஆட்டோ வேறு வகையான வாகன போக்குவரத்துகள் எதுவும் கிடைக்காது. தனியார் வாகனங்களின் காற்றை இறக்கிவிடுவார்கள். டெர்மினல் படத்தின் கதாநாயகன் Tom Hanks போல ரயில் நிலையத்திலேயே மாலை 6 மணி வரை இருக்க வேண்டியிருக்கும். எதிர்கட்சிகள் நடத்துகின்ற பந்த்களை ஆளும் அரசு முறியடிக்க முயலுகையில் கடும் போலீஸ் பாதுகாப்போடு சில பேருந்துகளை இயக்குவார்கள். ஏறக்குறைய அது நமக்கு காஷ்மீரை நினைவுபடுத்தும். தலைமை செயலகத்தின் 14ஆம் எண் கதவின் பெயரே 'சமர கேட்' தான்.

சி.பி.எம். நடத்துகின்ற பந்த்களில் முதல்வர் அச்சுதானந்தன், ஒரே நேரத்தில் முதல்வராகவும் கட்சித் தோழராகவும் அந்த பந்த்களில் பங்கேற்பார். காலை 6 மணிக்கு பந்த்தெனில் அவர் 5.30 மணிக்கே தன் கட்சி சகாக்களோடு தன் அலுவலகத்திற்குள் நுழைந்துவிடுவார். ஒரு முதலமைச்சர் அரசின் பிரதிநிதி என்ற வகையில் பந்த்தை நேரடியாக ஆதரிக்க முடியாது. அதுவே அவர் 5.30 மணிக்கு அலுவலகத்திற்குள் நுழையும் சூட்சமம். பந்த்தையும் நடைமுறைபடுத்தியாயிற்று, ரகசிய காப்பு பிராமாணத்தையும் காப்பாற்றியாற்று. சமயங்களில் எனக்கு இவர்கள் உணர்ச்சிவசப்பட்டு ஓணம் பண்டிகை அன்று பந்த் அறிவித்துவிடுவார்களோ என்று தோன்றும். இந்த பந்த் மனநிலையின் குறியீடாகத்தான் ஸ்ரீ பத்மனாபன் திருவனந்தபுரத்தின் மையத்தில் படுத்துகொண்டே நகரத்தை பரிபாலிக்கிறார் என்று தேன்றும்.

பந்த்துக்கென்று ஒரு லோகோ உருவாக்கினால் ஸ்ரீ பத்மனாபன் அதற்கு மிகப் பொருத்தம்.

இந்த சூழலில் கடந்த செப்டம்பர் வெளிவருகிறது '24 நார்த் காதம்', அனில் ராதாகிருஷ்ணன் இயக்கி உள்ள படம்; ஒளிப்பதிவு ஜெய்சன், இசையமைப்பாளர் கோவிந்த மேனன்.

ஒரு மாநிலம் தழுவிய பந்த் தினத்தில், கம்யூனிஸ்ட் கட்சியில் கணவனும் மனைவியுமாக முழுநேர ஊழியர்களாக இருந்து, போலீஸின் சித்திரவதைகளை அனுபவித்து, குழந்தைகள் இல்லாத, கட்சிக்கே தன் சொந்த வீட்டைக் கொடுத்துவிட்ட ஒரு முதிய தோழர், அலுவலக நிமித்தமாக வேப்பூரிலிருந்து (பஷீரினுடைய ஊர்தான். தன்னை வேப்பூர் சுல்தான் என்று பஷீர் அழைத்துக்கொள்வதுண்டு. வேப்பூர் என்பதை நீங்கள் தூத்துக்குடிக்கும் கன்னியாகுமரிக்கும் இடையிலான பகுதியாகவும், அங்கிருந்து சென்னைக்கு வருவதைப் போல திருவனந்தபுரத்திற்கு வருவதாகவும் கருதிக் கொள்ளலாம். வேப்பூர் கோழிக்கோடு அருகில் இருக்கிறது.) அப்படி அந்த முதிய தோழர் ரயிலில் திருவனந்தபுரம் பயணப்படுகையில் கொல்லம் அருகே அவருக்கு அதிகாலையில் வீட்டிலிருந்து போனில் அழைப்பு வருகிறது, மனைவிக்கு உடம்பு சரியில்லை என. அதைக் கேட்டு பதட்டத்துகுள்ளாகும் அவரை, அதே ரயிலில் பயணிக்கும் இளம்பெண் பாதுகாப்பாக அவருடைய வீட்டில் கொண்டுபோய் சேர்க்கிறாள். இவர்களோடு அழையா விருந்தாளியாக மற்றொரு பயணியும் வருகிறான். அவன் மென்பொருள்காரன். இளைஞன்; அதீத சுத்தமும் ஒழுங்கும் கொண்டவன். இதன் பொருட்டு தனது வீட்டிலும் அலுவலகத்திலும் கடும் நெருக்கடிகளை உருவாக்குபவன். அவனை ஒருவரும் நேசிப்பதில்லை.

இந்த மூவரின் ஒருநாள் யாத்திரையே இத்திரைப்படம். அன்று மாநிலம் தழுவிய பந்த். அவர்கள் நடந்து, பைக்கில், போலிஸ் ஜீப்பில், மந்திரி காரில், ஒரு வேனின் மேற்கூரையில், சிறிய படகில், ஒரு பெரிய படகில் பயணித்து வேப்பூரை அடைகிறார்கள்.

சாராம்சத்தில் இந்த ஒரு தினம் கேரள வறட்டு தொழிற்சங்க வாதத்தின் மீது கடும் கேள்விகளை எழுப்புகிறது; அதேநேரத்தில் அந்த மென்பொருள் இளைஞன் மனதின் மீதும். அவன் மெல்ல அந்தப் பயணத்தில் உருமாறுகிறான். வாழ்க்கை என்றால் என்ன? மனிதர்கள், அன்பு, தோழமை, அர்ப்பணிப்பு குறித்து அவனுக்கு புரிதல் ஏற்படுகிறது. பந்த் மீது, குறிப்பாக கேரளா பந்த் மீது இத்தனை வலிமையான கேள்விகளை எழுப்பும் படத்தை இதுவரை நான் பார்த்ததில்லை.

அனில் ராதாகிருஷ்ணனின் முதல் படம் இது. மொத்தம் 37 படப்பிடிப்பு தினங்கள், 2.5 கோடி பட்ஜெட்.

நெடுமுடி வேணுவும் பகத் பாசிலும் பிரமாதப்படுத்துகிறார்கள். 'சுப்பிரமணியபுரம்' படத்தில் பரமனை சித்தப்பாவிடம் காட்டிக் கொடுத்துவிட்டு புறப்பட்ட சுவாதி, மலையாள நிலத்தில் நல்லியல்புகளோடு திரிகிறார். தொடர்ச்சியான மலையாளத் திரைப்படங்கள் அவரை ஒரு நல்ல நடிகையாக்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. சுவாதிக்கான சமீபத்திய மற்றொரு உதாரணம் 'ஆமென்' திரைப்படம்.

அனிலோடு பேசிக் கொண்டிருக்கையில், அவர் யாரிடம் உதவி இயக்குனராகப் பணிபுரிந்தார் என்று கேட்டேன். "சத்தியத்தில் எனக்கு அங்கன ஒரு அவகாசம் கிட்டிட்டில்லா. அது அவரோட பாக்கியம்னு தன்னே பறயனும்." அனில் யாரோடும் பணிபுரியவில்லை. மலையாள சினிமாவின் நல்ல கூறுகளில் இதுவும் ஒன்று.

ஏறக்குறைய தமிழ் சினிமாவில் உதவி இயக்குனர்கள், அவர்கள் உதவி இயக்குனர்களாகப் பணிபுரியும் காலத்தில் செய்கின்ற வேலைகள், அவர்களின் சினிமா கற்றலுக்கு சம்பந்தமே இல்லாதது. குருகுல வாசம்தான். குரூரமாகச் சொன்னால் 'அமைதிப்படை' திரைபடத்தின் குளக்காட்சிதான். 'பாரதி' திரைபடத்தில் ஒரு காட்சி வரும்; ராஜாவின் அன்றாட நிகழ்வுகளைக் கட்டியங்காரர் பட்டியலிடுவார். "காலை 11 மணிக்கு பள்ளி எழுச்சி, பிறகு வெண்ணீரில் ஸ்நானம், பகல் போஜனம், கோழிச்சண்டை பார்த்தல், மதிய போஜனம், பகல் தூக்கம், மாலை 6 மணிக்கு வீதி உலா, பொது மக்களிடம் விண்ணப்பங்களை ஸ்விகரித்தல்." அப்பொழுது பாரதி கேட்பார், "ராஜாவே, இதில் எனக்கு எங்கே வேலை" என்று. தமிழ் சினிமா உதவி இயக்குனர்களின் மனதின் குரலும் இதுவே. இயக்குனர் ஏவும் வேலையில் தனது சினிமா பயில்தலுக்கான கூறுகள் எங்கே இருக்கின்றன என்பதே. அப்படி ஒன்று இல்லை என்பதே உண்மை.

தமிழிலும் நளன் குமாரசாமி போன்றவர்கள் அப்படியான புதிய பாதையை துவக்கிவைக்கிறார்கள். குருகுல வாசத்தின் வேலிப் படலைகளை அவர்கள் பிரித்துப் போடுகிறார்கள்.

அனிலின் '24 நார்த் காதம்' திரைப்படத்தைக் கடந்த வருடத்தில் வந்த நல்ல திரைபடத்தில் ஒன்று என மலையாள பத்திரிகைகள் சொல்லுகின்றன. படம் 85 நாள் ஓடுகிறது. அனில் சந்தோஷமாக இருக்கிறார். அடுத்து 4 மலையாளப் படங்கள் அவர் இயக்க காத்திருக்கின்றன. கேப்டன் விஜயகாந்த் போல, தமிழ் சினிமாவிற்கு 2016இல் வருவேன் என்கிறார். ஒரு தமிழ் சினிமா உதவி இயக்குனர் கேட்க விரும்புவதும் காண விரும்புவதும் இக்காட்சியே.

வருக அனில்!

மார்ச் வெளியிடு

றவை
பதிப்பகம்

சிறார்களுக்கான
- சித்திர கதைகள்
- சிறு கதைகள்
- நாவல்கள்
- ஆவணப்படங்கள்

கால மந்திரவாதி எழுதும்
மணல் செம்பருத்தி
- நாவல்

மின்னஞ்சல்: srivarshan6@gmail.com | Phone: 9629727473

இலங்கை தமிழ்த் திரைப்படங்கள்

இராகவன்

உறங்காத கண்மணிகள்

விடுதலைப்புலிகள் இயக்கத்தின் 'நிதர்சனம்' திரைப்பட வெளியீட்டுப் பிரிவு தயாரித்து வெளியிட்ட சில குறும்படங்களைப் பற்றிக் கடைசியாகப் பார்த்தோம். அதன் தொடர்ச்சியாக இந்த இதழிலும் 'நிதர்சனம்' தயாரித்த சில குறும்படங்களையும் சில முழு நீளத் திரைப்படங்களைப் பார்ப்போம்.

இனி (15 நிமிடங்கள்)

இக்குறுந்திரைப்படம் 'நிதர்சனம்' மகளிர் பிரிவின் இயக்கத்தில் வெளிவந்ததாகும். தீவகத்தினுள் படையினர் நுழைந்தபோது ஆண்கள் யாழ்ப்பாணத்திற்குத் தப்பித்துச் செல்கின்றனர். இக்குறுந்திரைப்படத்தில் பிரதான பாத்திரமான பெண்ணினது கணவனும் அவ்வாறு யாழ்ப்பாணத்திற்கு தப்பித்துச் செல்கிறான். அவள் பிள்ளைகளுடன் தீவகத்திலேயே வாழ்ந்து வருகிறாள். சில வருடங்களுக்குப் பிறகு அவள் யாழ்ப்பாணம் வருகிறாள். அவளது கணவன் யாழ்ப்பாணத்தில் வேறொரு பெண்ணுடன் வாழ்ந்து கொண்டிருப்பதைக் கண்டு மகளிர் பிரிவில் சென்று முறைப்பாடு செய்கிறாள்.

அப்பா வருவார் (18 நிமிடங்கள்)

இக்குறுந்திரைப்படம் கேசவராஜனின் இயக்கத்தில் வெளிவந்ததாகும். மோதல் வலுத்து மக்கள் இடம்பெயர்ந்து செல்கின்றனர். சில நாள்களின் பின்னர் இடம்பெயர்ந்து சென்றவர்களிலொருவன் திரும்பி வந்து தனது சொந்த வளவினுள் விழுந்து கிடக்கும் தேங்காய்களை எடுத்து

உரித்துக் கொண்டிருக்கும்போது இராணுவத்தினர் வருகின்றனர். அவன் அச்சமடைகிறான். அவனைக் கேலி செய்யும் இராணுவத்தினர் உரித்த தேங்காய்களை எடுத்துச் செல்ல அனுமதிக்கின்றனர். அவன் சாக்குப் பையினுள் தேங்காய்களைப் போட்டு எடுத்துச் செல்லும்போது இராணுவத்தினர் அவனைச் சுட்டுக் கொல்கின்றனர். அவன் காலையில் வீட்டிலிருந்து புறப்படும்போது தனது பிள்ளைக்குக் கேக் வாங்கி வருவதாகச் சொல்லியிருந்தான். அந்தப் பிள்ளையும் தாயுடன் அப்பா கேக் கொண்டு வருவாரென அவன் வரும் வழியைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறது.

இனி

வேருக்கு நீர் (16 நிமிடங்கள்)

இக்குறுந்திரைப்படம் தவராஜா (தவா)வின் இயக்கத்தில் வெளி வந்ததாகும். ஒரு புலிப் போராளி வீட்டிற்குச் சாப்பிட வரும்போது இராணுவத்தினருக்குத் தகவல் கிடைத்து, வீட்டைச் சுற்றி வளைக்க, அப்போராளி தனது கைக்குண்டை அங்கே விட்டுவிட்டுத் தப்பிச்சென்று விடுகிறான். அக்கைக்குண்டை அவன் தாய் எடுத்து தனது மார்பகத்தினுள் ஒளித்து வைக்கிறாள். அவளை விசாரணைக்கென இராணுவத்தினர் முகாமிற்குக் கொண்டு செல்கின்றனர். அவள் முகாமினுள் சிறுநீர் கழிக்கச் செல்வதாகக் கூறிச்சென்று கழிப்பிட மண் தரையில் அக்கைக் குண்டை மறைத்து வைக்கிறாள். விசாரணை முடிந்ததும் அதே முறையில் கைக்குண்டை எடுத்து வருகிறாள். அடுத்த தடவை அப்புலிப் போராளியான மகன் வீட்டிற்கு வரும்போது அவனிடம் அக்கைக் குண்டைக் கொடுக்கிறாள்.

வெல்லும் வரை (18 நிமிடங்கள்)

புனிதனின் இயக்கத்தில் இக்குறுந் திரைப்படம் வெளிவந்தது. ஒரு மரத்தடியில் அமர்ந்திருக்கும் கோவிற் பூசகர், மரத்திலுள்ள கொடியை இறக்குவதன் மூலமாகப் புலிகள் இயக்கப் போராளிகளுக்குத் தகவலனுப்ப, அவர்கள் அவ்விடத்திற்கு வந்ததும் கோவிற் பூசகர் அவர்களுக்கு உணவளிக்கிறார். இதை அறிந்துகொள்ளும் இராணுவத்தினர் கோவிற் பூசகரை மிக மோசமாக அடித்துக் கொல்கின்றனர். பின்னர் கோவிற் பூசகரைக் கொன்ற இராணுவ அணியினர் மீது, புலிகள் இயக்கப் போராளிகள் எதிர்பாராத தருணத்தில் தாங்குதல் தொடுத்து, அவர்களைக் கொன்று விடுகின்றனர்.

அழியா நிழல் (27 நிமிடங்கள்)

அமலாவின் இயக்கத்தில் இக் குறுந்திரைப் படம் வெளிவந்துள்ளது. இது வன்னியில் நிகழ்ந்த இடப் பெயர்வினை மையப்படுத்துகிறது. சொந்த இடத்திலிருந்து இடம் பெயர்ந்து செல்லும் குடும்பமொன்று, தற்காலிகமாக ஒரு மரத்தடியில் தங்கித் தொடர்ந்து இடம்பெயரும் போது, வழியில் ஓர் அநாதைச் சிறுமியைக் கண்டு அவளையும் தம்முடன் அழைத்துச் செல்கிறது. இடம்பெயர்ந்து சென்று வாழுமிடத்தில் ஏழ்மை நிலைகாரணமாக அக்குடும்பத்தின் சிறுவன் பாடசாலைக்குச் செல்ல முடியாமல் தேநீர்க் கடையில் எடுபிடியாக வேலை செய்ய அவனது தகப்பன் தவிச்சக்கர வண்டியில் விறகு வெட்டி வியாபாரம் செய்கிறார். அங்கே நிகழும் விமானக் குண்டு வீச்சில் அச்சிறுவன், அநாதைச் சிறுமி, தகப்பன் ஆகியோர் மட்டுமே உயிர்தப்பி அங்கிருந்து வேறோர் இடத்திற்குத் திரும்பவும் இடம் பெயர்ந்து செல்கின்றனர்.

சின்னச்சின்ன வீடுகட்டி (30 நிமிடங்கள்)

கர்ப்பிணிப் பெண்ணொருத்தியைப் பிரசவத்திற்காக அம்புலன்ஸ் வண்டியில் வன்னியிலிருந்து வவுனியா மருத்துவமனைக்குக் கொண்டு செல்ல முடியாத நிலையில் குழந்தை இறந்து பிரசவமாகத் தாயும் இறந்துவிடும் போர்ச்சூழலின் நெருக்கடியை இப்படம் பிரதிபலிக்கின்றது.

இதயத்தின் இவர்கள் (18 நிமிடங்கள்)

சிறுவயதில் அண்ணனைப் பிரிந்து விடுகிறாள் பெண்ணொருத்தி. அவள் பின்னாளில் சந்திக்க நேரும் புலிப் போராளியொருவனுடன் சகோதரத்துவத்துடன் பழகுகிறாள். சிறிது நாட்களில், அந்தப் புலிப் போராளி கரும்புலித் தாக்குதலொன்றில் மரணிக்கிறான். அதன்பின்னர், அவனே சிறுவயதில் தன்னை விட்டுப்பிரிந்த அண்ணனென அவளுக்குத் தெரிய வருகிறது.

பதிந்த பாதங்கள் (19 நிமிடங்கள்)

இக்குறுந்திரைப்படம் படையினர் மீது தாக்குதல் நிகழ்த்துவதற்கெனக் காவலரண்களிலும் பதுங்கு குழிகளுக்குள்ளும் தயார் நிலையிலிருக்கும் பெண் புலிகளின் செயற்பாடுகளைக் காட்டுகிறது.

இனி 'நிதர்சனம்' தயாரிப்பில் வெளிவந்துள்ள சில முழு நீளத் திரைப் படங்களைப் பற்றி நோக்குவோம்.

உறங்காத கண்மணிகள் (79 நிமிடங்கள்)

புலிகள் இயக்கத்தின் உளவுப் பிரிவினைப் பற்றிய முழு நீளத் திரைப்படமே 'உறங்காத கண்மணிகள்'. இத்திரைப்படத்தில் புலிகள் இயக்கத்தின் உளவுப் பிரிவினர் சாவைத் துச்சமென மதித்து மேற்கொள்ளும் துணிச்சலான உளவு பார்க்கும் செயற்பாடுகள் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இரவு வேளைகளில் உறக்கமின்றி படை

கடலோற காற்று

வெல்லும் வரை

முகாம்களை உளவு பார்க்கும் புலிப்போராளிகள் மூவரது செயற்பாடுகள், அவர்கள் எதிர்கொள்ளும் ஆபத்து, இதன் விளைவாக அவர்களுக்கு ஏற்படும் உயிரிழப்பு என்பன தொய்வின்றிப் படமாக்கப் பட்டுள்ளது. இத்திரைப்படத்தை சி. சேரலாதன் இயக்கியுள்ளார்.

தமிழோசை (79 நிமிடங்கள்)

இத்திரைப்படத்தைப் பொ. தாசன் இயக்கியுள்ளார். மாவீரர் நாளை நினைவு கூர்ந்து மணியடித்துத் தீப்பந்தமேற்றுவதைத் தடுக்கும் நோக்கில் சிங்கள இராணுவம் தமிழ் மக்கள் மீது ஏற்படுத்தும் நெருக்கடி நடவடிக்கைகளையும் மீறி, மக்கள் தீப்பந்தமேற்றி ஒன்று திரள, குறித்த நேரத்தில் சிறுமியொருத்தி மணியொலித்து மாவீரர் தினம் கொண்டாடப்படுவதை இத்திரைப்படம் காட்சிப்படுத்துகிறது.

இன்னுமொரு நாடு (79 நிமிடங்கள்)

இத்திரைப்படத்தையும் பொ. தாசனே இயக்கியுள்ளார். இந்திய அமைதிப் படையினரின் நெடுங்கேணிப் பாடசாலை முகாம் மீதான விடுதலைப்புலிகளின் வெற்றிகரமான உண்மைத் தாக்குதல் சம்பவத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்டதே இத்திரைப்படமாகும். பாடசாலை முகாமில் நிலை கொண்டிருக்கும் இந்திய அமைதிப் படையினர் அப்பாடசாலையின் ஆசிரியைகள் மற்றும் மாணவிகளுக்குப் பாலியல் ரீதியான நெருக்கடியை ஏற்படுத்துகின்றனர். பல விதத்திலும் மக்களுக்கு பெரும் பிரச்சினையாகவுள்ள இம்முகாமினை விடுதலைப் புலிகளின் உளவுப் பிரிவு வேவு பார்த்து தகுந்த நேரத்தில் தாக்குதல் தொடுத்து அழிப்பதை இப்படம் எடுத்துக்காட்டுகிறது.

கடலோரக்காற்று (120 நிமிடங்கள்)

இத்திரைப்படம் கேசவராஜனின் இயக்கத்தில் வெளிவந்ததாகும். ஒரு கடலோரக் கிராமத்தில் சில இளைஞர்கள் வந்து தங்கியிருக்கின்றனர். அவர்களுக்கும் அக்கிராமத்தின் மக்களுக்குமிடையில் ஏற்படும் தொடர்புகள் காட்டப்படுகிறது. அக்கிராமத்துக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த பெண்ணொருத்தி அவ்விளைஞர்களில் ஒருவனைக் காதலிக்கிறாள். அவ்விளைஞர்கள் கடலில் மீன்பிடிக்கச் சென்று வருகின்றனர். ஒருநாள் நடுக்கடலில் கடற்படையினரின் கப்பலொன்று வெற்றிகரமாக நடத்தப்பட்ட கரும்புலித் தாக்குதலில் முற்றாகத் தாக்கியழிக்கப்படுகிறது. கடலுக்கு மீன்பிடிக்கச் சென்ற அவ்விளைஞர்கள் திரும்பி வரவில்லை. பின்னர் அக்கரும்புலித் தாக்குதலை நிகழ்த்தி கடலோடு கலந்துவிட்டவர்கள் அவ்விளைஞர்கள்தானெனத் தெரிய வருகிறது.

தொடர்ந்து நீதியப்பன் என்ற கடற்கரும்புலிக்கும் இவ்விளைஞர்களுக்குமான நட்புணர்புக் காட்சிகள் நகர்கின்றன. விடுதலைப்புலிகள் இயக்கம் சிங்களக் கடற்படையைச் சேர்ந்த ஒருவனைப் பிடித்துப் பணயக் கைதியாக வைத்திருக்கிறது. அக்கைதியைப் பராமரிக்கும் பொறுப்பிலிருப்பவன் நீதியப்பன். அக்கைதி கேட்கும் பொருட்களைக் கடையில் வாங்கிக்கொண்டு வந்து கொடுக்கிறான் நீதியப்பன். கைதி நாளாந்தம் சிங்களத் தினசரியொன்றை வாங்கித் தரும்படி கேட்க, நீதியப்பன் அதற்கேற்பாடு செய்கிறான். ஒருநாள் கைதி சிகரெட் பக்கற்றொன்று வாங்கித் தரும்படி கேட்கிறான். புலிகள் அமைப்பில் புகைத்தல் என்பது முக்கியமாகத் தடை செய்யப்பட்டவொன்று. இதனால், சிகரெட் பைக்கற் கேட்டாமைக்காகக் கைதியின் மீது கோபப்படும் நீதியப்பன், முடிவில் அதையும் வாங்கிவந்து கொடுக்கிறான். இவ்வாறாகக் கைதியும் நீதியப்பனும் நெருங்கிய நண்பர்களாகின்றனர். ஒரு கட்டத்தில் கடற்கரும்புலித் தாக்குதலொன்று நிகழ்கிறது. அத்தாக்குதலில் பலியான கரும்புலியும் தலைவர் பிரபாகரனும் இணைந்திருக்கும் புகைப்படம் செய்தியுடன் வெளியான பத்திரிகையைத் தற்செயலாகப் பார்க்கும் கைதி படத்திலுள்ள கரும்புலி நீதியப்பன் என்பதையறிந்து கண்ணீர் சிந்துகிறான்.

தொடரும்

ஆளுமைத் திறனுக்கு ஓர் அஞ்சலி தேவி

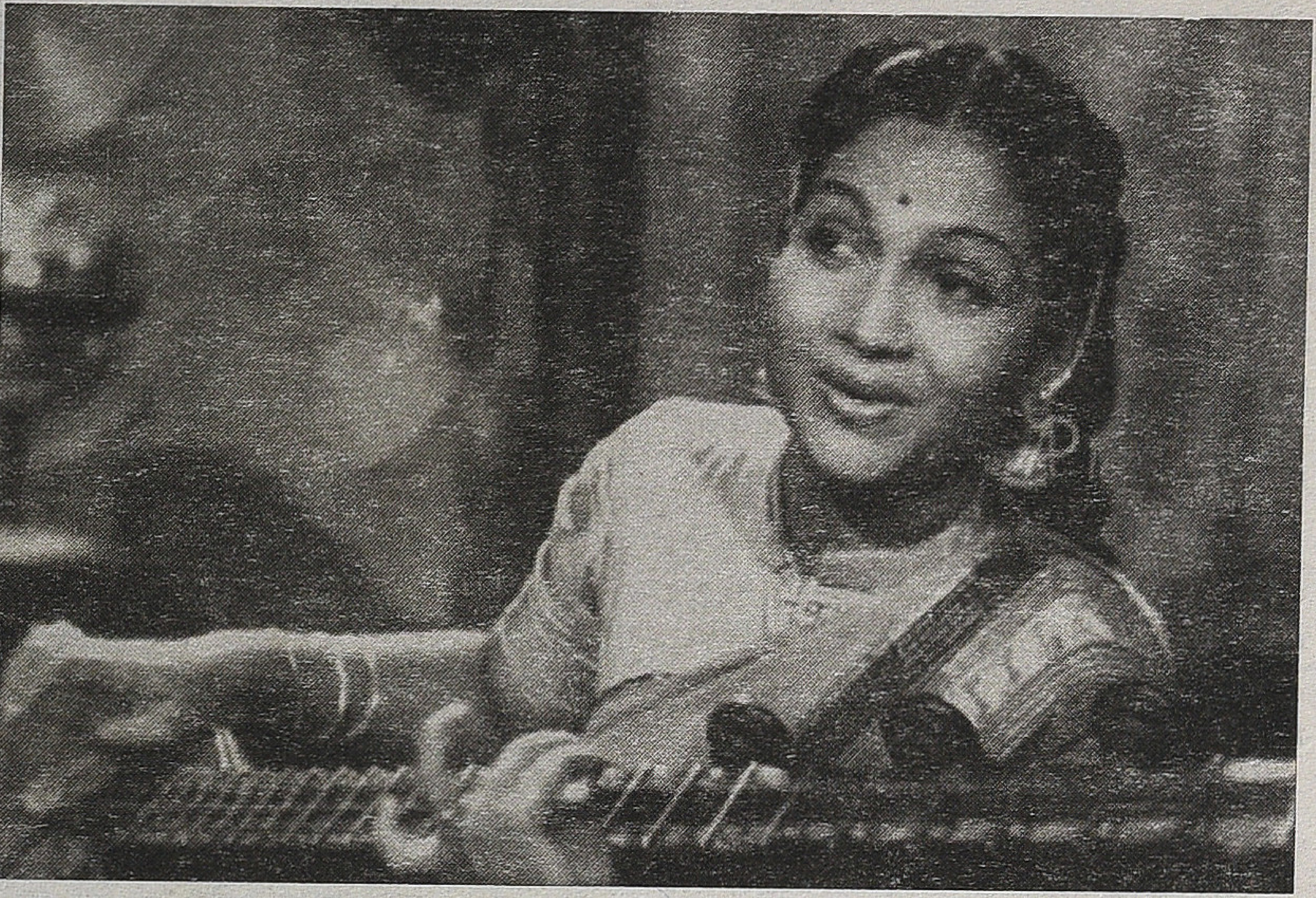
பா. ஜீவசுந்தரி

‘மனமோகன லாவண்யத்திற்கு மற்றொரு பெயர் அஞ்சலி; அதி அற்புத சௌந்தர்யத்திற்கு இன்னொரு பெயர் அஞ்சலி. அழகு. பிறரது தூண்டுகோல் இல்லாமல் தானே சூட்டிக்கொண்ட பெயர் அஞ்சலி; படவுலகில் இவள் மாயக்காரி; மயக்குக்காரி; சிங்காரி; சொப்பன சுந்தரி.’ - இந்த மயக்கும் மொழியிலமைந்த வர்ணனைகள் 1951இல் பிரபல சினிமாப் பத்திரிகையாளர் நவீனன், நடிகை அஞ்சலி தேவி பற்றி எழுதியவை. இப்படி நவீனனை மட்டுமல்லாமல் அக்கால இளைஞர்களின் மனங்களை எல்லாம் கொள்ளை கொண்டவர் நடிகை அஞ்சலி தேவி!

தாய்மொழியான தெலுங்குப் படங்களில் நடித்த அளவுக்குத் தமிழ்ப் படங்களில் அதிகம் நடிக்கவில்லை என்றாலும் தமிழ் ரசிகர்களையும் கவர்ந்த ஒரு நடிகையாகவே இருந்துள்ளார், அஞ்சலி தேவி. அவரின் சமகால நாயகிகள் பானுமதி, பத்மினி அளவுக்கு அவருக்கும் ரசிகர் பட்டாளம் இருந்துள்ளது. ‘கணவனே கண் கண்ட தெய்வம்’, ‘மணாளனே மங்கையின் பாக்கியம்’, ‘மங்கையர் உள்ளம் மங்காத செல்வம்’ என்று பெண்களையும் தன் ரசிகைகளாக்கிக் கொண்டவர். தெலுங்கு தேசத்தின் சொப்பன சுந்தரி என்றாலும் சென்னையிலேயே தன் குடியேற்றத்தை அமைத்துக்கொண்டவர். தன் இறுதிக்காலம் வரை சென்னையை வசிப்பிடமாகக் கொண்டவர்.

அன்றைய ஒருங்கிணைந்த சென்னை

ராஜதானியில் அமைந்த விசாகப் பட்டினம் அருகே உள்ள பெத்தா புரத்தில் பிறந்தவர். பின்னர் அது ஆந்திர மாநிலமாகப் பிரிக்கப்பட்டது. அஞ்சனம்மா என்பதுதான் பெற்றோர் இட்ட பெயர்; ஐந்து வயதான போது குடும்பம் காக்கிநாடாவுக்குக் குடிபெயர்ந்தது. பள்ளிப் படிப்பு அங்கேதான். இயல்பிலேயே ஆடல், பாடல், நடிப்பில் அவருக்கு ஆர்வம் இருந்தது. நாட்டியம் கற்றுக்கொள்வதில் முனைப்புடன் இருந்ததால் படிப்பு பாதியிலேயே நிறுத்தப்பட்டது. அதன் பின் தொடர்ச்சியாக, நாட்டிய நாடகங்களில் வேடம் கட்டுதல் என்பது குழந்தைப் பருவத்திலேயே தொடங்கி விட்டது. தெலுங்கு ராஜ்ஜியம் முழுதும் ஊர் ஊராகச் சென்று நாட்டிய நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டன.



சிறுமி அஞ்சனம்மாவின் அழகும் நடனமும் பலரையும் ஈர்த்ததைப் போலவே, காக்கிநாடாவைச் சேர்ந்த இளைஞர் ஆதிநாராயண ராவையும் ஈர்த்தது. இசைக் கலைஞர் மற்றும் சொந்தமாக நாடகங்கள் தயாரித்து நடத்தி வந்த அவர், அஞ்சனம்மாவையும் தன் நாடகங்களில் நடிக்க வைத்தார். அதில் 'தெருப்பாடகன்', 'லோபி' ஆகிய நாடகங்கள் புகழ்பெற்றவை என்பதுடன் ஜனங்களின் பாராட்டு தலையும் புகழையும் அஞ்சனம்மாவுக்கு அள்ளிக் குவித்தன. அவருடைய பெயர்களும் அஞ்சம்மா, அஞ்சன குமாரி, அஞ்சலி குமாரி என மாறிக் கொண்டே இருந்தன.

1936இல் குழந்தை நட்சத்திரமாக 'ராஜா ஹரிச்சந்திரா' தெலுங்குப் படத்தில் லோகிதாசன் வேடத்தில் அறிமுகமானார் அஞ்சனம்மா. ஆனாலும், தொடர்ந்து படங்களில் நடிக்க வைக்க அவரின் பெற்றோர் விரும்பவில்லை. நடனம் மற்றும் நாடகங்களில் மட்டுமே கவனம் செலுத்தும்படி ஊக்கப்படுத்தப் பட்டுள்ளார்.

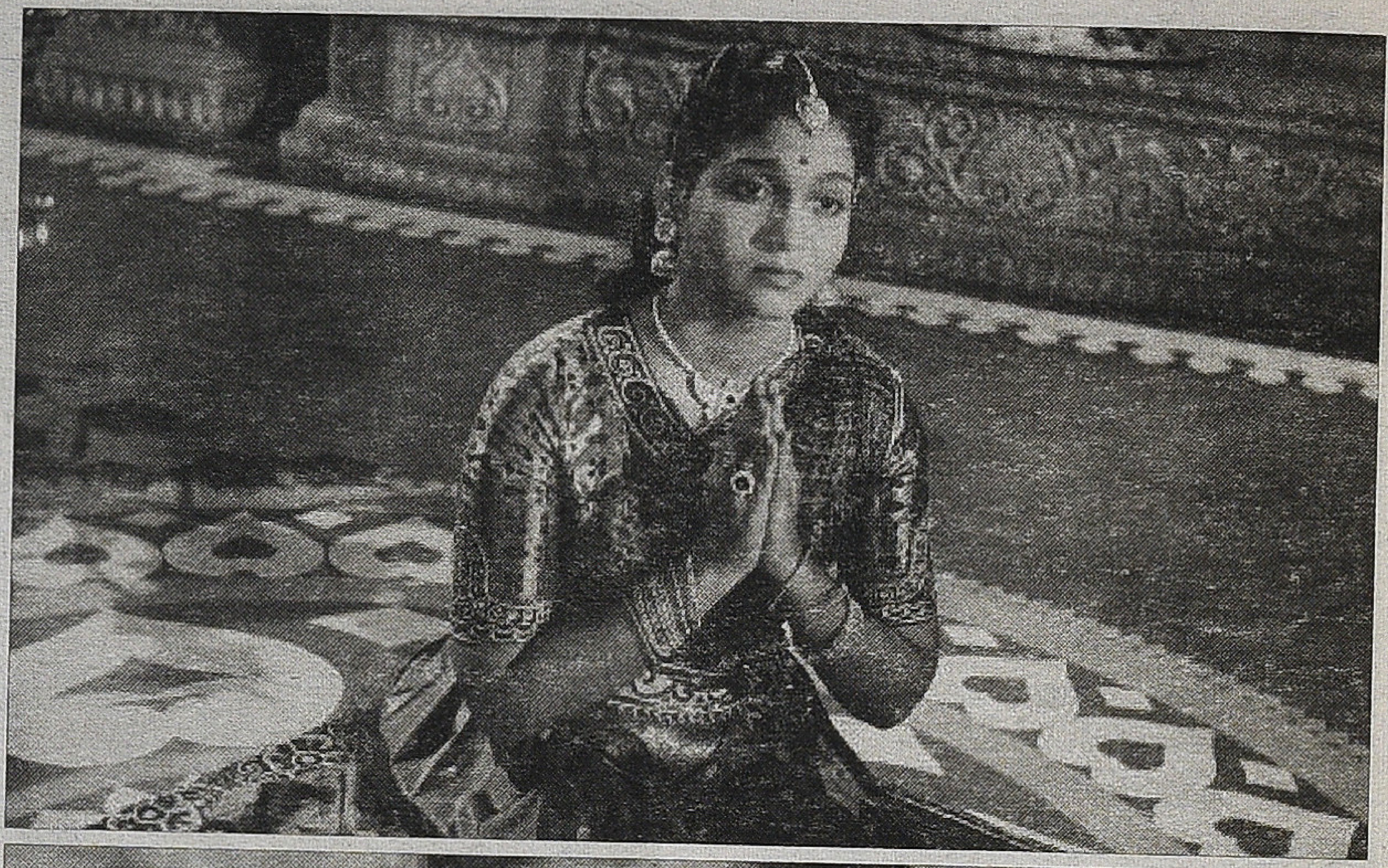
13 வயது அஞ்சனம்மாவுக்கும் இளைஞர் ஆதிநாராயண ராவுக்கும் இடையே ஏற்பட்ட காதல், 1940இல் கல்யாணத்தில் முடிந்தது. அதன் பின்னும் நாடகமும் நாட்டியமும் தொடர்ந்தன. 1943இல் இரண்டாம் உலகப் போர் பிரசார நிதிக்காக கவர்னர் ஹோப் தலைமையில் நடைபெற்ற நாட்டிய நிகழ்ச்சியின் மூலம் பதினாறு வயது அஞ்சனம்மா சென்னை நகர மக்களுக்கு அறிமுகமானார். அன்று அவரது நடனமும் அழகும் பார்வையாளர்கள் அனைவரையும் சொக்க வைத்தது. சொக்கிப் போனவர்களில் ஒருவர் பிரபல தெலுங்குத் திரைப்பட இயக்குநர்களில் ஒருவரான சி. புல்லையா. அவர் வழியாக அஞ்சனம்மாவின் திரையுலகப் பிரவேசம் 'கொல்லபாமா' தெலுங்குப் படத்தின் மூலம் நிகழ்ந்தது. அஞ்சனம்மா, அஞ்சலி தேவியானார். புல்லையா வைத்த பெயர் இறுதி வரை நிலைத்தது. 16 வயதுப் பெண் மோகினி வேடத்தில் நடித்தால் கேட்க வேண்டுமா…! 1945இல் இப்படம் சென்னையிலும் வெளியாகி சக்கைப் போடு போட்டது.

நாகேஸ்வர ராவுடன் இணைந்து நடித்த 'கீலு குர்ரம்' தமிழில் டப் செய்யப்பட்டு 'மாயக்குதிரை'யாகச் சென்னையில் வெளியிடப்பட்டு பறந்தது. தங்கள் மனங்கவர்ந்த நாயகி, தமிழில் அதிலும் சொந்தக் குரலில் பேசி நடித்தது, ரசிகர்களை அஞ்சலி தேவியின் பக்கம் ஈர்த்தது.

அதன்பின் தமிழ்ப்படங்களில் நடிப்பதற்கும் அழைப்புகள் தொடர்ந்தன. 1949இல் 'மகாத்மா உதங்கர்' என்ற தமிழ்ப்படம் மூலம் தமிழ்க் கதாநாயகியாக மீண்டும் பிரவேசம். படம் சொல்லிக் கொள்ளும்படியான வெற்றியை ஈட்டவில்லை. ஆனால், இதே ஆண்டின் இறுதியில் மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் தயாரிப்பில் டி.ஆர். சுந்தரம் இயக்கத்தில் வெளியான 'ஆதித்தன் கனவு' அஞ்சலி தேவியைத் தமிழகத்தின் பட்டிதொட்டி எங்கும் பரவலாகக் கொண்டு சேர்த்தது. 'மகாத்மா உதங்கர்' அறிமுகப்படமென்றால், 'ஆதித்தன் கனவு' அவரைப் புகழேணியின் உச்சிக்குக் கொண்டுசென்ற படம். ராஜா ராணி கற்பனைக் கதையான இப்படத்தின் கதாநாயகன் டி.ஆர். மகாலிங்கம்.

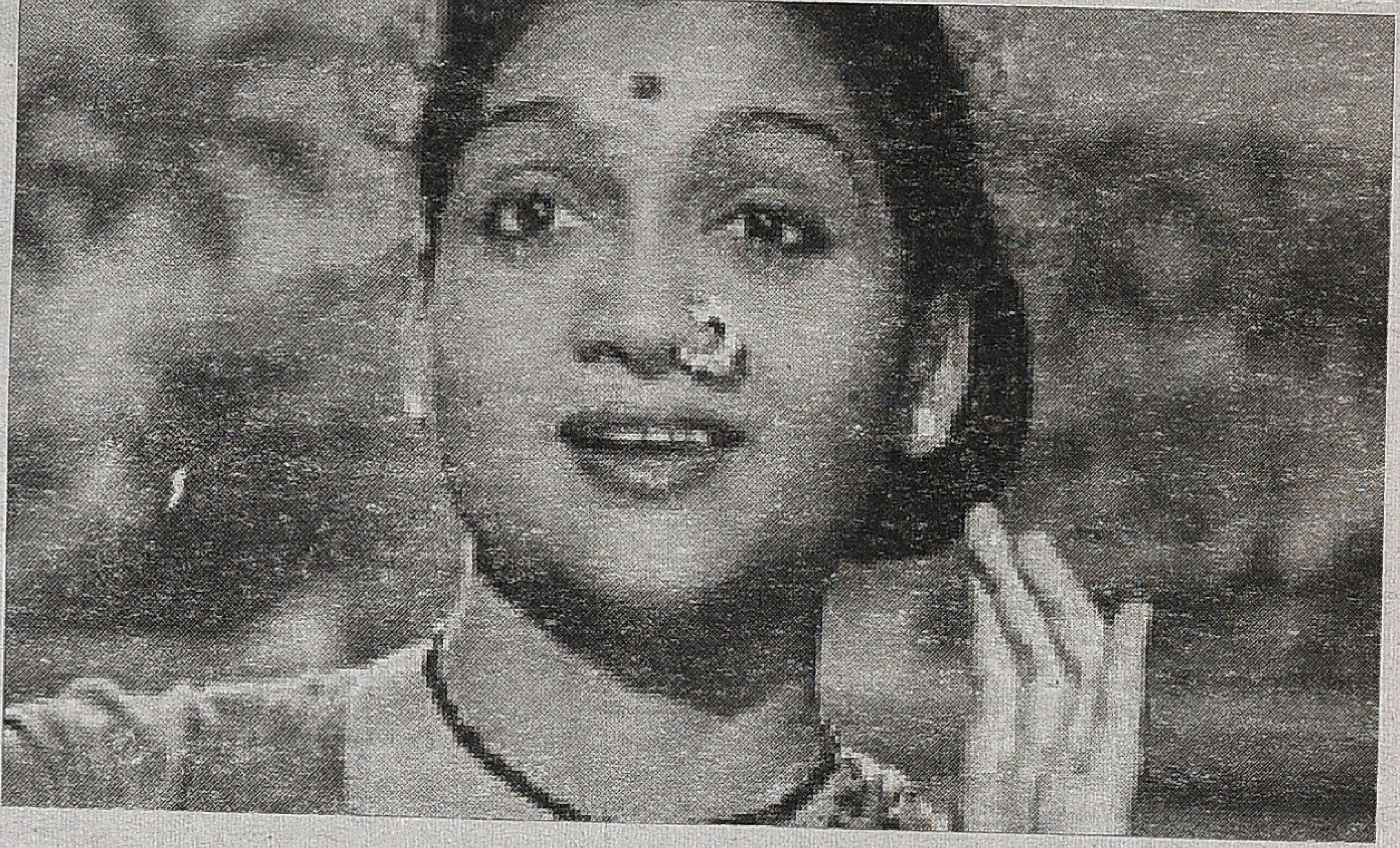
அதே ஆண்டில் மற்றொரு படம். இந்தப் படத்துக்கும் சில பல சிறப்புகள் உண்டு. மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் போன்றே புகழ்பெற்ற நிறுவனம் ஜூபிடர். ஒரே சமயத்தில் பல படங்களைத் தயாரித்து வெளியிட்டுக் கொண்டிருந்த நிறுவனம் அது. பல திறமைசாலிகள் ஜூபிடர் வழி பிரபலங்களாகியிருக்கிறார்கள். அந்தப் பெருமைக்குரிய நிறுவனம் தயாரித்த படம் 'கன்னியின் காதலி'. ஷேக்ஸ்பியரின் 'ட்வெல்த் நைட் (பன்னிரண்டாம் இரவு)' கதையைத் தழுவி தமிழில் எடுக்கப்பட்ட படம். ஆண் வேடமிட்ட கன்னிப்பெண் ஒருத்தி மற்றொரு கன்னிப் பெண்ணைக் காதலிப்பதே கதை. இதென்ன வில்லங்கம்? இந்தக் காலத்திலும் சுப்ரீம் கோர்ட் தடை விதிக்கிறதே…. அப்படியானால் படத்தின் கதி என்ன என்கிறீர்களா? ஆண் வேடமிட்ட பெண்ணைப் போலவே தோற்றம்கொண்ட ஒரு இளைஞன், அழகியைக் கைப்பிடிக்கிறான். சுபம்தான். இதில் சுவாரசியம் என்னவென்றால், கன்னியும் காதல் கொள்ளும் பேரழகியாக நடித்தவர் அஞ்சலி தேவி; ஆண் வேடம் பூண்ட

மற்றோர் கன்னி மாதுரி தேவி; பேரழகியைக் கைப்பிடிக்கும் இளைஞனும் மாதுரி தேவியே... ஆம்! இரட்டை வேடம். வழக்கமாக, ஒரே தோற்றம்கொண்ட ஆண் அல்லது பெண் என்பதே இரட்டை வேட நியதியாக இருந்தது. அது உடைக்கப்பட்டு ஆண், பெண் என்று வித்தியாசமான இரட்டை வேடங்களை மாதுரி தேவி ஏற்று நடித்தார்.



இப்படத்துக்குக் கதை, வசனம் எழுத வாய்ப்புக் கேட்டு வந்து பின் பாடலாசிரியரானவர் கவிஞர் கண்ணதாசன். அவர் எழுதிய முதல் பாடல்:

கலங்காதிரு மனமே உன்
கனவெல்லாம் நனவாகும்
ஒரு தினமே....



இதே ஆண்டின் மற்றொரு படம் 'மாயாவதி'. குரூரமான தோற்றம் கொண்ட அரண்மனை நாவிதனுக்கு இளவரசி மாயாவதியின் மீது காதல். அவளை அடைய வேண்டுமென்பதே லட்சியம். இளவரசி மாயாவதியோ வேற்று நாட்டு இளவரசனைக் காதலிக்கிறாள். வேட்டைக்காக காடு செல்லும் இளவரசன் குரூபியான நாவிதனைத் துணைக்கு அழைத்துச் செல்லுகிறான். கூடுவிட்டுக் கூடு பாயும் வித்தை கற்ற நாவிதன், அதை இளவரசனுக்குக் கற்றுத் தருவதாகக் கூறுகிறான். காட்டில் இறந்து கிடக்கும் ஒரு பறவையின் உடலுக்குள் நாவிதன் புகுந்துகொள்ள, நாவிதனின் உடலுக்கு இளவரசன் மாற, தந்திரக்கார நாவிதன் மின்னல் வேகத்தில் இளவரசன் உடலில் புகுந்து குதிரையில் ஏறி அரண்மனைக்குச் செல்ல, அப்போதுதான் சூழ்ச்சி இளவரசனுக்குப் புரிகிறது. பறவையின் உடலிலிருந்து மீண்டும் நாவிதன் உடலில் புகுந்து ஊருக்குள் அநாதையாகத் திரிகிறான். இப்படி ஜாலியாகப் போகும் கதை. இந்த சூழ்ச்சியைக் கண்டறிந்து இளவரசனை மீட்கும் அதி புத்திசாலிப்பெண் மாயாவதியாக நடித்தவர் அஞ்சலி தேவி. தானாக சிந்தித்துச் செயல்படும் பெண் கதாபாத்திரம். நிறைவாகவே அதைச் செய்தார். குரூபி நாவிதனாக நடிப்பில் அனைவரையும் தூக்கிச் சாப்பிட்டவர் எஸ்.வி. சுப்பையா. தன்னுடைய மேனரிஸமாக கழுத்தைச் சாய்த்து 'இஷ்ஷ்ஷ்' என்று வாயைக் கோணுவார். இளவரசன் டி.ஆர். மகாலிங்கம் அதைப் பின்பற்ற முடியாமல் தடுமாறுவார். மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் தயாரிப்பில் வெளியான இப்படத்தை இயக்கியவர் டி.ஆர். சுந்தரம். (இதே கதையை உல்டா செய்து பிரபு இரட்டை வேடத்தில் குஷ்பு, ரஞ்சிதா இணையுடன் நடிக்க 1995இல் 'சின்ன வாத்தியார்' என்று உலா வந்தது. நம் டி.டி.காரர்கள், ('பொதிகை' தொலைக்காட்சிக்காரர்கள்) மிகவும் புத்திசாலிகள். அந்தப் படம் வெளியானவுடன் 'மாயாவதி'யைத் தூசு தட்டி அதே சூட்டில் ஒளிபரப்பினார்கள்.

அஞ்சலி தேவிக்கு இந்த ஆண்டு அதிர்ஷ்டம் மிக்க ஆண்டு. பி.யு. சின்னப்பாவுடன் நடிக்கும் வாய்ப்பு 'மங்கையர்க்கரசி' படத்தின் மூலம் கிடைத்தது. 'அழகிய இளைஞன்' சின்னப்பாவைக் கவர்ந்து செல்லும் தேவ கன்னிகையாக வேடமிட்டார் அஞ்சலி. விக்கிரமாதித்தன் படிக்கட்டுப் பதுமைகள் சொல்லும் கதைகளில் ஒன்றுதான் இந்தக் கதை. 'பார்த்தால் பசி தீரும்... பங்கஜ வதன வாய்ச்சிரிப்பை' என்று சின்னப்பா, அஞ்சலி தேவியைப் பார்த்துப் பாடினார். அந்தக் காலத்து சூப்பர் ஹிட் பாடல்... '1950 51ஆம் ஆண்டினை அஞ்சலி தேவி ஆண்டு என்றே குறிப்பிடலாம்' என்று எழுதுகிறார் சினிமா ஆய்வாளர் அறந்தை நாராயணன். அந்த அளவுக்கு வருடம் முழுவதும் அவருடைய படங்களைத் தாங்கிய சுவரொட்டிகளால் நிறைந்திருந்தன சுவர்கள். பெரும்பாலானவை தெலுங்கிலிருந்து தமிழுக்கு மொழி மாற்றம் செய்யப்பட்டவை. 'மாயக்காரி', 'மாய மாலை', 'ஸ்த்ரீ சாகசம்', 'நிரபராதி' போன்றவை. 'நிரபராதி' படத்தின் நாயகன் முக்காமலாவுக்குக் குரல் கொடுத்தவர் சிவாஜி கணேசன். (ஆம், அவர் கதாநாயகனாக நடித்த 'பராசக்தி' படம் வெளி வருவதற்கு

முன்பே அவரின் குரல் பிரபலமாகி விட்டது. அவரது குரல் கேட்டு தமிழ்த்திரையுலகம் அதிசயித்தது. அப்படி ஒரு கம்பீரக் குரல். 'நிரபராதி' படத்தை வெளியிட்டவர் நேஷனல் பிக்சர்ஸ் பெருமாள்; 'பராசக்தி' படத்தைத் தயாரித்தவரும் அவரே என்பதால் சிவாஜியின் குரலைப் பயன்படுத்திக் கொண்டார்.) 'பராசக்தி' படம் வெளிவருவதற்கு முன்பாகவே தன் படமான 'பூங்கோதை'யில் நடிக்க வைப்பதற்காக சிவாஜி கணேசனுக்கு முன்பணம் கொடுத்திருந்தார் அஞ்சலி தேவி. ஆனால், அதற்கு முன்பாகவே 'பராசக்தி' வெளியாகிவிட்டது. இந்த ஆண்டில் தமிழின் நேரடிப் படங்கள் 'சர்வாதிகாரி', 'மர்மயோகி' இரண்டிலும் கதாநாயகன் எம்.ஜி.ஆர்.

*1952*இல் நிறைய தெலுங்குப் படங்கள்... இடையில் ஒரேயொரு தமிழ்ப்படம் 'ஏழை உழவன்'. ஜமீன்தாரை எதிர்க்கும் ஏழை விவசாயத் தொழிலாளர்களின் போராட்டத்துக்குத் தலைமையேற்றுச் செல்லும் நாயகி சீதாவாக நடித்தவர் அஞ்சலி தேவி. தெலுங்கின் முன்னணி கதாநாயகியர்களில் ஒருவராக அனைத்துக் கதாநாயகர்களுடனும் வரிசையாகப் படங்கள் அமைந்தன.

கல்கியின் 'பொய்மான் கரடு' நாவல் *1954*இல் 'பொன்வயல்' என்ற பெயரில் படமாக்கப்பட்டது. நடிகர் டி.ஆர். ராமச்சந்திரனின் சொந்தப் படம். நாயகனும் அவரே; நாயகி அஞ்சலி தேவி. படம் படுதோல்வியைச் சந்தித்தது. மற்றொரு படம் ஏ.வி.எம். தயாரித்த 'பெண்'. இரண்டு நாயகியரில் ஒருவராக நடித்தார். பாடல்கள் அத்தனையும் பிரபலம். 'சொன்ன சொல்லை மறந்திடலாமா வா... வா... வா...' இப்போதும் எப்போதும் இனிக்கும் பாடல். கலப்பு மணத்தில் பிறந்த 'சாதி கெட்ட பெண்' என்பதால் திருமணம் தடைபட்டுக் கொண்டே இருக்க, காதலித்துக் கல்யாணம் செய்துகொள்ளும் கண்மணி கதாபாத்திரம். 'சாதி கெட்ட பெண்' என்பதாலேயே அவளை சந்தேகித்து, வேவு பார்த்து, வேசியென்று வெறுத்து ஒதுக்கும் கணவனாக கதாநாயகன் ஜெமினி கணேசன் நடித்தார். பின் நண்பர்கள் உதவியுடன் ஒன்று சேர்கிறார்கள் இந்தத் தம்பதிகள். நண்பர்கள் எஸ். பாலச்சந்தரும் வைஜெயந்தி மாலாவும்... பாலச்சந்தருக்காக 'கல்யாணம்... கல்யாணம்' என்று ஒரு பாடலைப் பாடியிருந்தார் சந்திரபாபு.

அண்ணாதுரையின் அழகு தமிழ் வசனத்தையும் பேசி நடித்திருக்கிறார் அஞ்சலி தேவி. படம்: 'சொர்க்க வாசல்'; கதாநாயகன்: எஸ்.எஸ். ராஜேந்திரன்.

அஞ்சலி தேவி தமிழில் அதிகம் நடித்தது ஜெமினி கணேசனுடன்தான். அதில் பல படங்கள் வெற்றிப் படங்கள். 'கணவனே கண்கண்ட தெய்வம்', 'மணாளனே மங்கையின் பாக்கியம்', 'மங்கையர் உள்ளம் மங்காத செல்வம்', 'பூலோக ரம்பை', 'வீரக்கனல்', 'இல்லறமே நல்லறம்', 'காலம் மாறிப் போச்சு'...

இதில் *55*இன் மிகப் பெரிய வெற்றிப்படம் 'கணவனே கண்கண்ட தெய்வம்'. நாயகனாக நடிக்க சிவாஜி தேர்வு செய்யப்பட்டார். பின்னர், ஜெமினி கணேசன் கிழட்டுப் பிச்சைக்காரன் வேடமிட்டு, தயாரிப்பாளர் வீட்டுக்குச் சென்று, அவரை பிரமிக்க வைத்து, அந்த வேடத்தைக் கைப்பற்றினார். அதே போன்று, வில்லி நாகராணி வேடத்துக்கு பானுமதி ஒப்பந்தம் செய்யப்பட்டு, ஏதோ சில காரணங்களால் அது தடைப்பட்டதால் லலிதா அவ்வேடத்தினை ஏற்று வில்லியானார். 'உன்னைக் கண் தேடுதே...' என்று கிறங்கிய போதையூட்டும் சுசீலாவின் குரலில் பாடி, ஆடி ரசிகர்களை மயங்க வைத்தார். ஆனால், கதாநாயகி மட்டும் அஞ்சலி தேவிதான் என முன்பே முடிவு செய்யப்பட்டு எந்தவித மாற்றமும் இல்லாமல், கண்ணீரால் கரைந்து படத்தை வெற்றிபெறச் செய்தார். சில நடனக் காட்சிகள் மட்டும் கொஞ்சம் போல கலரில் குளித்து வந்தன. தமிழ்ப்

படம் பகுதியளவுக்கு வண்ணம் பூசிக்கொண்டது. படத்தின் வெற்றியால் இந்தியிலும் தயாரிக்க முடிவு செய்யப்பட்டு, கதாநாயகன் ஜெமினி கணேசனை வடநாட்டுக்கும் அழைத்துச் சென்றது.

1956இன் 'காலம் மாறிப் போச்சு', வழக்கமான பாணியிலிருந்து ஒரு வித்தியாசமான படம். கம்யூனிச இயக்கம் சார்ந்த இடதுசாரிக் கலைஞர்களை ஒருங்கிணைக்கும் IPTA (Indian People Theatre Association) சார்ந்த இயக்குநர் தாபி சாணக்கியாவின் எழுத்தில் உருவானது 'ரோஜுலு மாறாயி' என்ற தெலுங்குப்படம்; அதன் நேரடி தமிழ் வடிவமே 'காலம் மாறிப் போச்சு'. தாழ்த்தப்பட்ட ஏழை விவசாயிகளுக்கும் மிராசுதார்களுக்கும் இடையே நடக்கும் போராட்டம், சாதி மறுப்புத் திருமணம் என்று புரட்சிகரமான கதை சொல்லலுடன் நகரும் கதை. விவசாயிகள் ஒன்றிணைந்து நிலவுடைமையாளரைப் பணிய வைக்கும் கதை. படம் தெலுங்கில் ஓடிய அளவுக்குத் தமிழில் வெற்றி பெறவில்லை என்றாலும் நல்ல பெயரை வாங்கியது. தமிழில் வசனம், பாடல்கள் எழுதியவர் கம்யூனிச இயக்கத்தைச் சார்ந்த முகவை ராஜமாணிக்கம். வெகுஜனப் படமாகவே இப்படம் எடுக்கப்பட்டிருந்தது. கதாநாயகியாக நடித்தவர் அஞ்சலி தேவி என்பதைச் சொல்லத் தேவையில்லை. இந்தப் படத்தின் மூலம் இந்திய சினிமாவுக்கு ஒரு புதுவரவு கிடைத்தார். 'ஏரு பூட்டிப் போவாயே அண்ணே சின்னண்ணே' என்று ஆடிப் பாடிய வஹிதா ரஹ்மான், தமிழில் ஜொலிக்காவிட்டாலும் இந்தியில் பேரும் புகழும் பெற்றார்.

1950கள் தொடங்கி ஏறக்குறைய பத்தாண்டுகளுக்கும் மேலாகத் தமிழிலும் தெலுங்கிலும் கன்னடத்திலும் எண்ணற்ற வெற்றிப்படங்கள்... தமிழில் எம்.ஜி.ஆர்., சிவாஜி கணேசன், ஜெமினி கணேசன், எஸ்.எஸ். ராஜேந்திரன், தெலுங்கில் என்.டி. ராமாராவ், நாகேஸ்வர ராவ் என்று வெற்றிக் கதாநாயகர்களுடன் இணையாக நடித்துக் குவித்தவை ஏராளம். பெண்களின் கண்ணீரை மூலதனமாக்கி ஜெயித்தவை பல படங்கள். 1960இல் வெளியான 'லவகுசா' தெலுங்கிலும் தமிழிலும் பேசியது. இப்படத்தில் அஞ்சலி தேவி சீதையாக நடித்துப் பெண்களை வசீகரித்தார். 'ஜெகம் புகழும் புண்ய கதை ராமனின் கதையே' என்ற மிக நீண்ட பாடல்; சுசீலா, பி.லீலா குரல்களில் வானொலியில் எந்த நேரமும் கொட்டி முழக்கியது.

கவிஞர் கண்ணதாசனின் 'ஆட்டனத்தி ஆதிமந்தி', 'மன்னாதி மன்னன்' என்ற பெயரில் படமானது. இரண்டு கதாநாயகிகளில் ஒருவரான ஆதிமந்தி பத்மினி புத்த பிட்சுவாக சந்நியாசம் பெற்றுக்கொண்டு ஆட்டனத்தி எம்.ஜி.ஆரின் காதலை விட்டுக்கொடுத்து விலக, மன்னனுடன் இணையும் நாயகி அஞ்சலி தேவி... பாடல்கள் அத்தனையும் தேன் சொட்டும் ரகம். உடன் பத்மினியின் ஆட்டமும்....

'அஞ்சலி பிலிம்ஸ்' என்ற பெயரில் 27 சொந்தப் படங்களையும் தயாரித்தார். அவற்றில் அனார்கலி ஃபிலிம்ஃபேர் விருதை அஞ்சலி தேவிக்குப் பெற்றுத் தந்தது. தெலுங்கிலிருந்து மொழிமாற்றம் செய்யப்பட்ட படம் இது. கதாநாயகன் சலீமாக: நாகேஸ்வர ராவ்; அக்பர்: எஸ்.வி. ரங்காராவ்; ராஜா மான்சிங்: வி.நாகையா என பண்பட்ட நடிகர்களைக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட படம். அஞ்சலி தேவியின் கதக் பாணி நடனமும் 'ராஜ சேகரா...' பாடலும் கண்ணுக்கும் காதுக்கும் இனிமை சேர்ப்பவை.

'அடுத்த வீட்டுப்பெண்', வயிறு குலுங்கச் சிரிக்க வைத்த நகைச்சுவைக் காவியம். டி.ஆர். ராமச்சந்திரன், கே.ஏ. தங்கவேலு, ஏ. கருணாநிதி, பக்கிரிசாமி, 'சட்டாம்பிள்ளை' வெங்கட்ராமன், எம். சரோஜா என அத்தனை வைரங்களும் ஒருசேர ஜொலித்த ஒரு படம். அடுத்த வீட்டுப் பெண்ணைக் காதலிப்பதற்காக டி.ஆர். ராமச்சந்திரன் தன் நண்பர்களுடன் சேர்ந்து போடும் நாடகங்கள் படத்தின் முதுகெலும்பு. தான் மிகப் பெரிய கதாநாயகர்களுடன் இணைந்து நடித்த நடிகை என்று பந்தா ஏதும் இல்லாமல் கதாநாயகியாக நடித்தார் அஞ்சலி தேவி.

'மணாளனே மங்கையின் பாக்கியம்' இதுவும் சொந்தப் படமே. பல திருப்பங்களைக் கொண்ட பல கதைகளை உள்ளடக்கிய ஃபாண்டஸி கதை. பாடல்கள் அனைத்தும் ஹிட். இவரின் கணவர் ஆதி நாராயண ராவ் தெலுங்குப் படங்களின் இசையமைப்பாளர். சொந்தப் படங்களுக்கும் அவரே இசை அமைத்தார். 'ஜீவிதமே சபலமோ', 'கண்களும் கவி பாடுதே', 'வனிதா மணியே', 'அழைக்காதே... நினைக்காதே...', 'மான் மழுவாட... மதி அரவாட.... மங்கையும் சேர்ந்தாட.....' போன்ற பாடல்கள் காலம் கரைத்திடாத கானாமிர்தங்கள்.

'சக்கரவர்த்தித் திருமகள்', 'மாதர் குல மாணிக்கம்', 'டவுன் பஸ்', 'நான் சொல்லும் ரகசியம்', 'முதல் தேதி', 'ஆட வந்த தெய்வம்', 'பக்த பிரகலாதா' என இவர் நடித்த படங்களின் பட்டியல் மிக நீளம்.

அஞ்சலி தேவி மும்மொழிகளிலும் 500 படங்களுக்குக் குறையாமல் நடித்துள்ளார். கதாநாயகி என்ற

நிலையிலிருந்து அடுத்த நிலையான அண்ணி, அம்மா என அவ்வப்போது தலைகாட்டியவர். ரவிச்சந்திரன், ஜெய்சங்கர், ரஜினிகாந்த் போன்ற நடிகர்களின் அம்மாவாகவும் தோன்றினார். ஸ்ரீதரின் 'உரிமைக்குரல்' படத்தில் எம்.ஜி.ஆருக்கு அண்ணி வேடமேற்று அதையும் சிறப்பாகவே செய்தவர்.

நான்கு முறை ஃபிலிம்ஃபேர் விருது பெற்றவர். தெலுங்குப் படவுலகில் நீண்ட காலம் பணியாற்றியதற்காக 2005ஆம் ஆண்டு ரகுபதி வெங்கையா விருது பெற்றவர். இவை தவிர இன்னும் பல விருதுகள்... கணவர் ஆதிநாராயண ராவ் உறுதுணையாக இவரின் திரையுலக வாழ்க்கை வெற்றிபெற அனைத்து உதவிகளையும் செய்தவர். 1993ஆம் ஆண்டு அவரது மறைவுக்குப் பின் அவருடைய மகன்கள் இருவரும் தயாரிப்புத் தொழிலை முழுமையாக கவனித்துக்கொண்டனர்.

அனைத்துக்கும் மேலாக ஆண்கள் ஆதிக்கம் மிகுந்த திரையுலகில் நடிகை, தயாரிப்பாளர் என்பதை எல்லாம் கடந்து தென்னிந்திய நடிகர் சங்கத்தின் தலைவராகவும் 1959 - 60 காலகட்டத்தில் இயங்கியுள்ளார். முன்னம் தலைவராக இருந்த எம்.ஜி.ஆரின் ஒப்புதல் பெற்று நடிகர் சங்க இலச்சினை(லோகோ)யையும் மாற்றியுள்ளார். அதன்பிறகு, இன்று வரை வேறொரு பெண் தலைவர் அப்பொறுப்புக்கு வர முடியவில்லை என்பதும் கவனத்துக்குரியது. ஆளுமைத் திறன் கொண்ட பெண் என்பதாலேயே இவை அனைத்தும் சாத்தியமாகி இருக்கிறது.

அஞ்சலி தேவியின் நீண்ட நெடிய திரை வாழ்க்கையில், போர்ப் பிரசாரத்துக்காக நடன நிகழ்ச்சி நடத்துவதற்கு சென்னை வந்ததில் தொடங்கிய அவரது ஏற்றம், குறைந்தபட்சம் கால் நூற்றாண்டுக் காலத்துக்கும் நீண்டது. இவருக்கு முன்னும் பின்னும் பல நடிகைகள் திரைத்துறைக்கு வந்திருந்தாலும் - அவர்களில் பலர் திருமணமாகி தங்கள் கணவருடன் வந்தவர்கள்- இவரைப் போல வெற்றிகரமாக வாழ்க்கையை வாழ்ந்தவர்கள் மிகச் சொற்பமே.... பலர், விவாகரத்து பெற்றார்கள்; கணவர்கள் இவர்களை விட்டு விலகிப் போனார்கள் அல்லது விலக்கப்பட்டார்கள். பலரும் பால்ய விவாகம் செய்து கொண்டவர்கள்; தன் விருப்பம் என்று அதில் ஏதும் இல்லாதவர்கள். பின்னர் விரும்பியவரைத் தேர்வுசெய்து மணந்துகொண்டார்கள். ஆனால், அஞ்சலி தேவி ஒரு நிறை வாழ்க்கை வாழ்ந்து முடித்தவர்.

இந்து சம்பிரதாயத்தில் கணவரின் மறைவுக்குப் பின் மனைவிக்கு எந்த மரியாதையும் அளிக்கப்படுவதில்லை. மணி விழா, சதாபிஷேகம் என்ற வைபவங்கள் அனைத்தும் இங்கு ஆணுக்குத்தான்; பெண்ணுக்கில்லை. ஆனால், தன்னுடைய 80 வயது நிறைவை, கணவரின் நிழற் படத்தை அருகில் வைத்துக்கொண்டு சதாபிஷேகம் என்ற நிகழ்வாகச் சிறப்புற நடத்திக்கொண்ட பெண்மணி அஞ்சலி தேவிதான்.

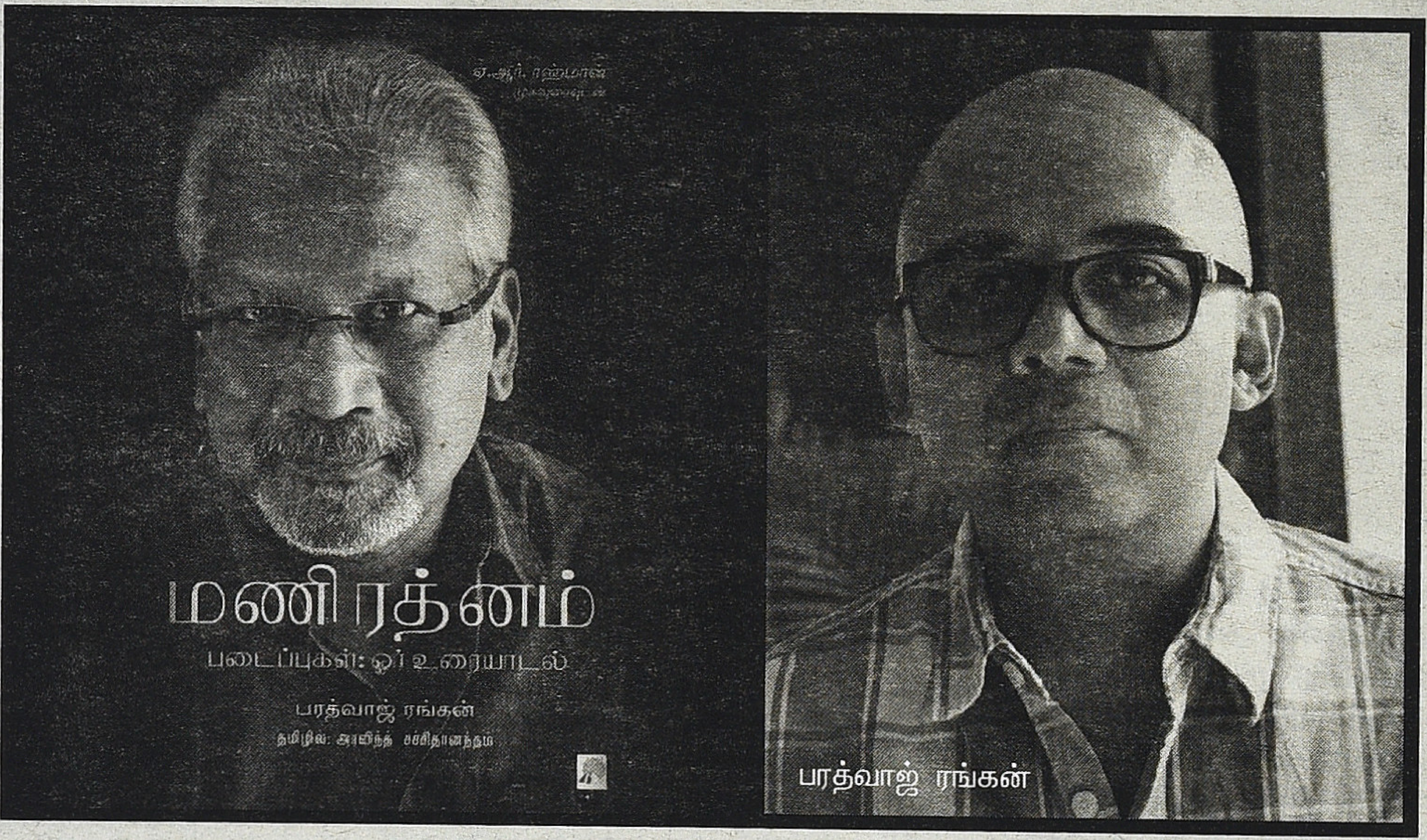
இவரின் சம காலத்து நடிகைகள், இவருக்குப் பின் நடிக்க வந்தவர்கள் பற்றியெல்லாம் மாய்ந்து மாய்ந்து எழுதித் தள்ளியிருக்கும் எழுத்தாள, பத்திரிகையாள நண்பர்கள் இவரை மட்டும் ஏன் புறக்கணித்தார்கள் என்பது புரியவில்லை. ஏன் ஒப்பு நோக்கில் குறைவாகச் சாதித்த திரையுலக நட்சத்திரங்கள் பலர் மத்திய அரசின் பத்ம விருதுகள் பெற்றிருக்கும்போது இவருக்கு இதுவரை வழங்கப்படவில்லை. ஒருவேளை கவர்ச்சிக்கன்னியாக இல்லாமல் போனதாலோ என்னவோ!

இந்திய சினிமாவின் நூற்றாண்டு விழாவில் இவர் சிறப்பிக்கப்பட்டது மிகப் பொருத்தம். அதற்கு முற்றிலும் தகுதி வாய்ந்தவர் இவர் என்பதில் மாற்றுக்கருத்து ஏதுமில்லை. மிகச் சமீபத்தில் மறைந்த அவருக்கு இதைவிட வேறுவிதமாய் அஞ்சலி செலுத்திட முடியாது. இக்கட்டுரையே அவருக்கு அஞ்சலி.

அஞ்சலிக்கு ஓர் அஞ்சலி!

மணிரத்னம் = திரையுலக சுஜாதா

சுரேஷ் கண்ணன்



மணிரத்னம் படைப்புகள்
ஓர் உரையாடல்

ஆசிரியர்: பரத்வாஜ் ரங்கன்
தமிழில்: அரவிந்த்குமார் சச்சிதானந்தம்
வெளியீடு: கிழக்கு
முதல் தளம், அம்பாள்ஸ் பில்டிங், 117/103
லாயிட்ஸ் சாலை, ராயப்பேட்டை,
சென்னை - 600 014.
தொலைபேசி: 044- 42009601
மின்னஞ்சல்: shop@nhm.in

பக்கங்கள்: 480
விலை. ரூ. 500/-

1987 ஆம் ஆண்டு அது.

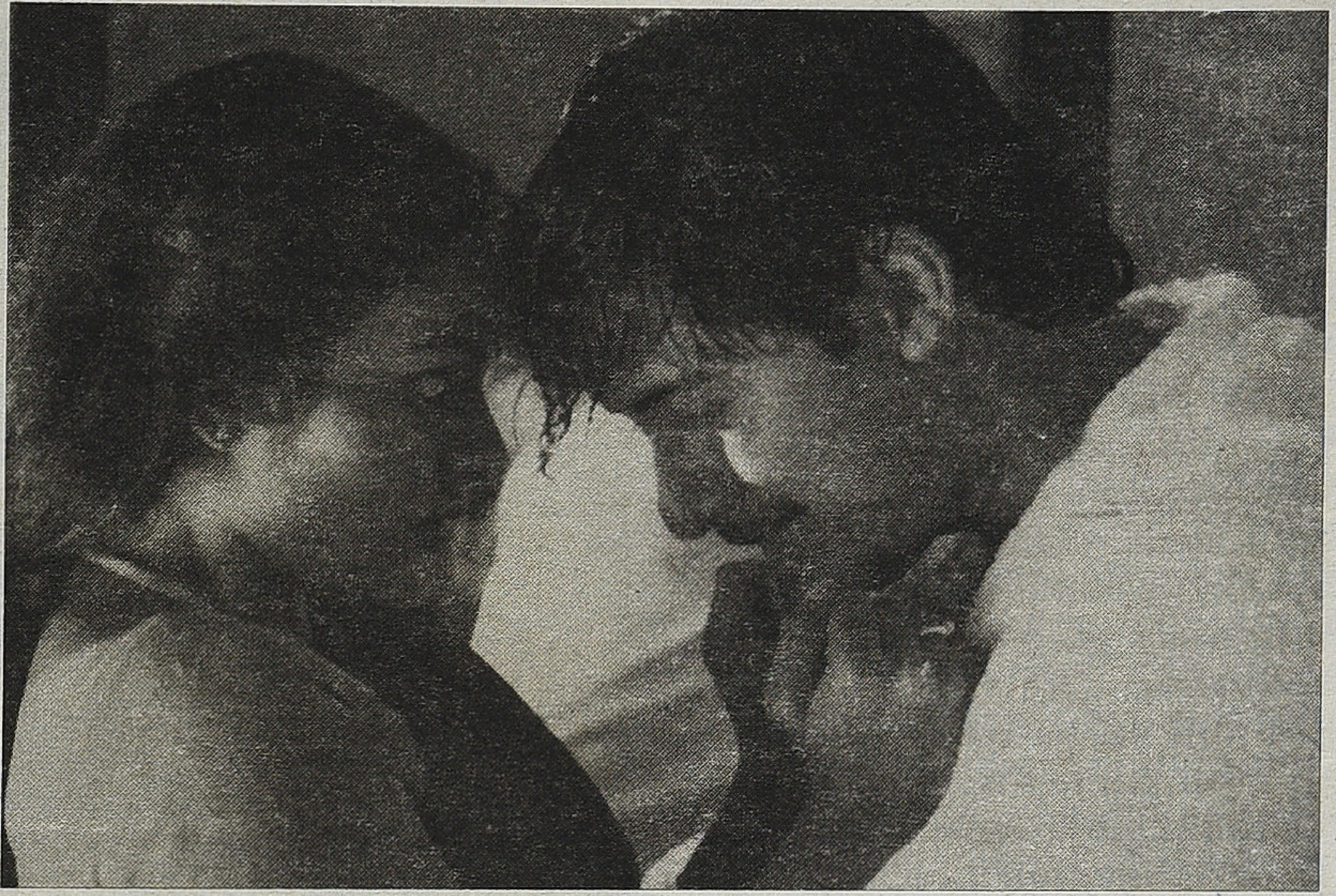
'நாயகன்' திரைப்படம் வெளியாகி இரண்டொரு நாட்கள் இருந்திருக்கலாம். மணிரத்னம் என்கிற பெயர் அப்போது சற்று பரிச்சயமாகியிருந்தாலும் நான் அந்த திரைப்படத்தைக் காணச் சென்றது கமலஹாசனுக்காகத்தான். பெரிதான முன்முடிவுகளோ எதிர்பார்ப்புகளோ இல்லாமல் சென்றிருந்தேன். ஆனால், அந்தத் திரைப்படம் ஒரு புயல் போல் என்னைத் தாக்கியது. நான் அதுவரை பார்த்திருந்த அத்தனை தமிழ் திரைப்படங்களைப் பற்றின மனப்பதிவுகளையும் ஆச்சரியங்களையும் தூள்தூளாக்கி தலை கீழாக்கிப் புரட்டிப் போட்டது. உலக சினிமா, ஏன் ஆங்

கில சினிமாக்கள் பற்றிய பரிச்சயமெல்லாம்கூட அப்போது இல்லையென்றாலும், 'இதுவரை பார்த்த தமிழ் சினிமாக்கள் வேறு. இது வேறு வகை' என்கிற உள்ளுணர்வு மிக அழுத்தமாக அந்தப் பதின்ம வயதில் பதிந்து போனது.

எனக்கு நன்றாக நினைவிருக்கிறது. அந்த இரவுக்காட்சி முடிந்து வீட்டுக்குத் திரும்பும் போது மழை நன்றாகப் பெய்து கொண்டிருந்தது. நான் மழைக்காக எங்கும் ஒதுங்கக் கூடத் தோன்றாமல் திக்பிரமையடைந்தவன் போல் மழையில் நனைந்துகொண்டே வந்தேன். என் மனம் முழுக்க வேலு நாயக்கரே நிரம்பியிருந்தார். சொல்லப்போனால் என்னையே நான் வேலு நாயக்கராகத்தான் அப்போது நினைத்துக் கொண்டேன். என்னைப் போலவே பல இளைஞர்களையும் பிற்கால தமிழ் இயக்குநர்களையும் அந்தப் படம் மிகப் பலமாக தாக்கப்போகிறது என்பதும், அந்த இயக்குநர், திரையுலகில் நுழைய விரும்பும் பல இளைஞர்களுக்கு ஆதர்சமாக மாறப் போகிறார் என்பதும் அப்போது எனக்குத் தெரியாது.

தமிழ் சினிமாவின் வரலாற்றையே 'நாயகனுக்கு முன் நாயகனுக்குப் பின்' என்று எழுதலாம். சிலருக்கு இது மிகையாகத் தோன்றலாம். ஆனால், அத்திரைப்படம் அந்தளவிற்கு பிற்கால தமிழ் சினிமாவின் முகத்தை மாற்றியது; மிகப் பெரிய முன்னுதாரணமாகத் திகழ்ந்தது. அதுவரையிலான தமிழ்த் திரைப்படங்களின் திரைமொழி, வசனம், ஒளிப்பதிவு, ஒப்பனை, சண்டைக்காட்சி ஆகிய இன்னபிற அத்தனையையும் மிகப் பழமையானதாக தோற்றமளிக்கச் செய்துவிடுமளவிற்கு ஒரே படத்திலேயே, மிக கணிசமான குறிப்பிடத் தகுந்த வித்தியாசத்துடன் புதுமையான பாணியில் அமைந்திருந்தது 'நாயகன்'. அதற்கு முன்னரே 'மௌனராகம்' என்கிற கவனிக்கத் தக்க திரைப்படத்தை மணிரத்னம் உருவாக்கியிருந்தாலும் 'நாயகன்'தான் அவருடைய மிகச்சிறந்த அறிமுகம்.

தமிழ்நாட்டின் ஒரு தலைமுறையையே, குறிப்பாக நடுத்தரவர்க்க இளைஞர்களின் மனநிலையை அதிகமாக பாதித்தவராக மணிரத்தினம் அப்போது இருந்தார். எந்தவொரு இளம் பெண்ணைப் பார்த்தாலும் 'ஓடிப் போயிடலாமா'



ரோஜா

என்று குறும்புத்தனமாகக் கேட்க வைக்குமளவிற்கு பாதிப்பை ஏற்படுத்தியது அவரது துள்ளலான பாணி திரைப்படங்கள்.

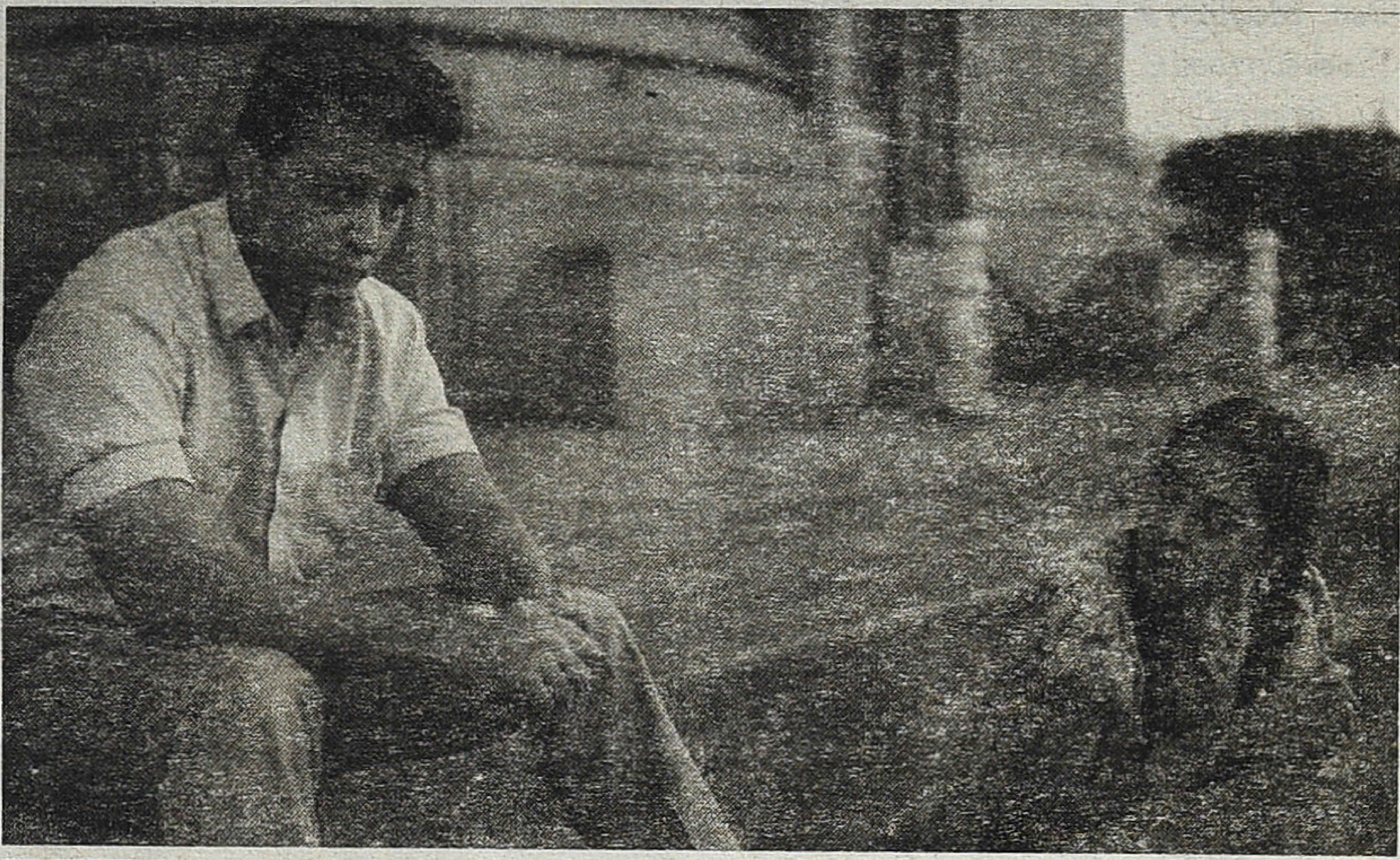
சலித்துப்போன பாணியிலேயே உழன்று கொண்டிருந்த தமிழ் சினிமாவில் உற்சாகமான புதிய சுவாசக்காற்றை ஏற்படுத்தியதுதான் மணிரத்னத்தின் சாதனை. மற்றபடி தமிழ்த் திரைப்படங்களின் வழக்கமான வார்ப்பிலிருந்து பெரிதும் விலகாத கட்டமைப்பில், சுவாரசியமான திரைக்கதையுடனும் சாத்திய அளவிலான நுண்ணுணர்வுத் தன்மையுடனும், குறிப்பாக உயர் தொழில்நுட்பத்துடன் உருவாக்கியதே இயக்குநராக அவரின் அடையாளம். இந்தவகையில் அவரை 'ஓர் உயர் வகை கே. பாலசந்தர்' எனலாம். எழுத்தாளர் சுஜாதா, சில நல்ல சிறுகதைகளை எழுதியிருந்தாலும் ஒட்டுமொத்த இலக்கிய மதிப்பில் அவர் வெகுஜன எழுத்தாளராகத்தான் அறியப்படுகிறார். அவ்வாறே மணிரத்னத்தின் திரைப்படங்களுக்குள் அரிதாக மிகச் சிறந்த தருணங்களும் காட்சிகளும் இருந்தாலும் ஒட்டுமொத்த பார்வையில் அவரது திரைப்படங்களை நோக்கும்போது திரையுலக சுஜாதாவாகத்தான் இருக்கிறார்.

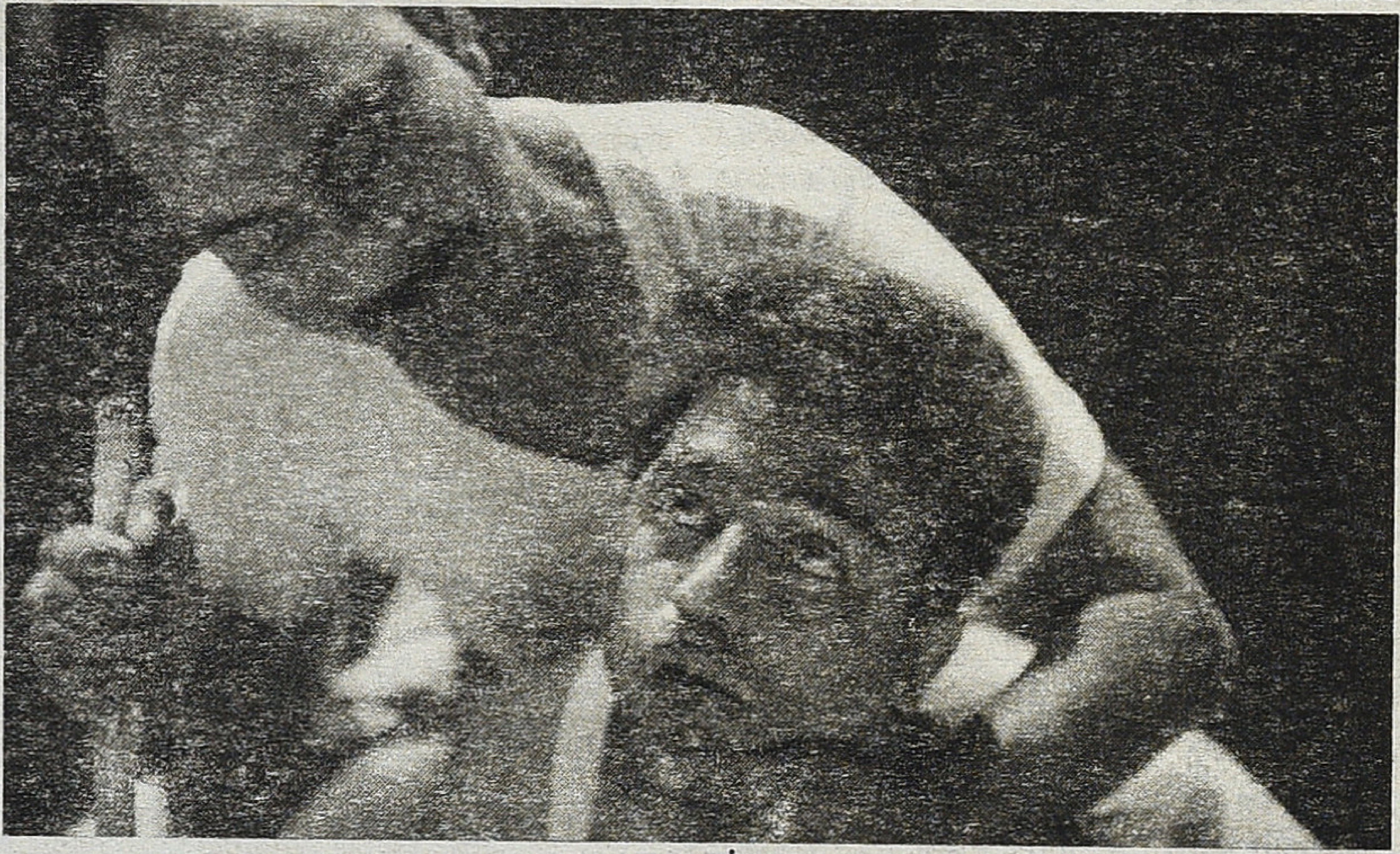
வெகுஜன திரைப்படங்களின் இயக்குநர்களில் மிக உயர்ந்த இடத்தில் மணிரத்னம் இருக்கிறார். ஆனால், ஒரு நேர்மையான கலைஞனுக்கு இருக்க வேண்டிய பொறுப்பு அவருக்கு இருக்கவில்லை. அவருடைய எந்தவொரு திரைப்படத்திலும் கலைக்கான ஆன்மாவையோ அதற்கான தேடலையோ காண முடியாது. வெகுஜனத் தன்மைக்கும் கலைத்தன்மைக்கும் இடையிலான வசீகர சாகசங்களே அவருடைய திரைப்படங்கள்.

'நாயகன்' திரைப்படத்தை முன் வைத்து தமிழ்த் திரை வரலாற்றைப் பிரிப்பது போலவே மணிரத்னத்தின் திரைவரலாற்றையும் ரோஜாவிற்கு முன் ரோஜாவிற்குப் பின் என்று பிரித்துப் பார்க்கலாம். சில படங்களைத் தவிர்த்து அதுவரை 'தமிழ்' திரைப்படங்களையே உருவாக்கிக் கொண்டிருந்த மணிரத்னம், தற்செயலாக தேசிய பிரச்சினையொன்றை உள்ளடக்கமாக உருவாக்கி, இந்தியப் புகழ் பெற்றுவிட்டார். அவரது திரைப்படங்களின் வணிகத்தை தமிழையும் தாண்டி விஸ்தரிக்க அது ஒரு காரணமாயும் அமைந்தது. 'ரோஜா' திரைப்படத்தின் மூலம் தேசிய நீரோட்டத்தில் கலந்த பிறகு அதுவரையிலான புராணக் கதையாடல்களின் மீள்உருவாக்கம் என்கிற வடிவமைப்பைத் தவிர, தீவிரவாதம்+ காதல் எனும் வடிவமைப்பும் அவரது பாணியில் இணைந்தது. இந்தியாவின் முக்கியமான அரசியல் பிரச்சினைகளைப் பற்றி ஆழமான விசாரணை ஏதுமில்லாமல், அவற்றை வணிகத்திரைப்பட உத்திகளுடன், மலினமான முறையில் romanticize செய்ததுதான், அவரை ஓர் உன்னதமான சினிமாக் கலைஞனாக அடையாளப்படுத்த முடியாமல் தடுக்கும் விஷயமாக அமைகிறது.

அவரும் அதைப் பற்றிக் கவலைப்படுவதாகத் தெரியவில்லை. தன்னை ஒரு 'மெயின்ஸ்டிரீம் இயக்குநர்' என்றே அடையாளப்படுத்திக் கொள்கிறார்.

ஆங்கிலத் திரைவிமர்சகர் பரத்வாஜ் ரங்கன், மணிரத்னத்தின் அனைத்து திரைப்படங்களைப் பற்றியும் அவற்றின் உருவாக்க பின்னணிகளைப் பற்றியும் தொழில்நுட்ப விஷயங்கள் பற்றியும் சந்தேகங்கள், யூகங்கள் ஆகியவற்றைக் கேள்விகளாக முன்வைத்து, மணிரத்னத்துடன் உரையாடி, அதனை 'Conversation with Mani Ratnam' என்ற தலைப்பில் ஆங்கில நூலாகக் கடந்த வருடத்தில் வெளியிட்டார். அதன் தமிழ்வடிவம் தான் 'மணிரத்னம் படைப்புகள் ஓர் உரையாடல்' என்கிற தலைப்பில் வெளியாகியுள்ள புத்தகம். இந்தத் தலைப்பே ஒருவகையில் Oxymoron. மணிரத்னம் x உரையாடல். பொது வெளியில் தன்னைப் பற்றியும் தன் படங்களைப் பற்றியும் அதிகம் உரையாடாதவர் என்று அறியப்படும் மணிரத்னத்திடம் இத்தனை பெரிய உரையாடலை சாத்தியமாக்கியதே பரத்வாஜ் ரங்கனின் சாதனை.





நாயகன்

எந்த இயக்குநரிடமும் உதவியாளராக இல்லாமல் நேரடியாகவே இயக்குநராக நுழைந்தவர் மணிரத்னம் என்பது பலரும் அறிந்த செய்தி. அதனால்தான், தமிழ் சினிமாவில் அதுவரையான இயக்குநர்கள் எவருடைய பாதிப்புமில்லாமல் புதிய திசையிலும் வெளிச்சத்திலும் மணிரத்னம் பயணிக்க முடிந்தது என்று கருதுகிறேன். சினிமாவை தயாரிக்கும் குடும்பப் பின்னணியில் இருந்து அவர் வந்திருந்தாலும் அதிகம் சினிமா பார்க்க முடிந்திராத இளமைப் பருவத்தோடும் அதற்கான பின்னணியோடும் முதல் அத்தியாயம் துவங்குகிறது. தன்னுடைய திரைக்கதையை வைத்துக்கொண்டு ஒளிப்பதிவாளர் ஸ்ரீராமுடன் ஒவ்வொரு திரைப்பட அலுவலகமாக அலைந்த கதையும், அதற்குப் பிறகு சுயமுயற்சியில் சாத்தியமான, கன்னடத்தில் 'பல்லவி அனுபல்லவி'யில் இருந்து துவங்கிய அவரது திரைப் பயணம் பற்றின உரையாடலாகவும் தொடர்கிறது.

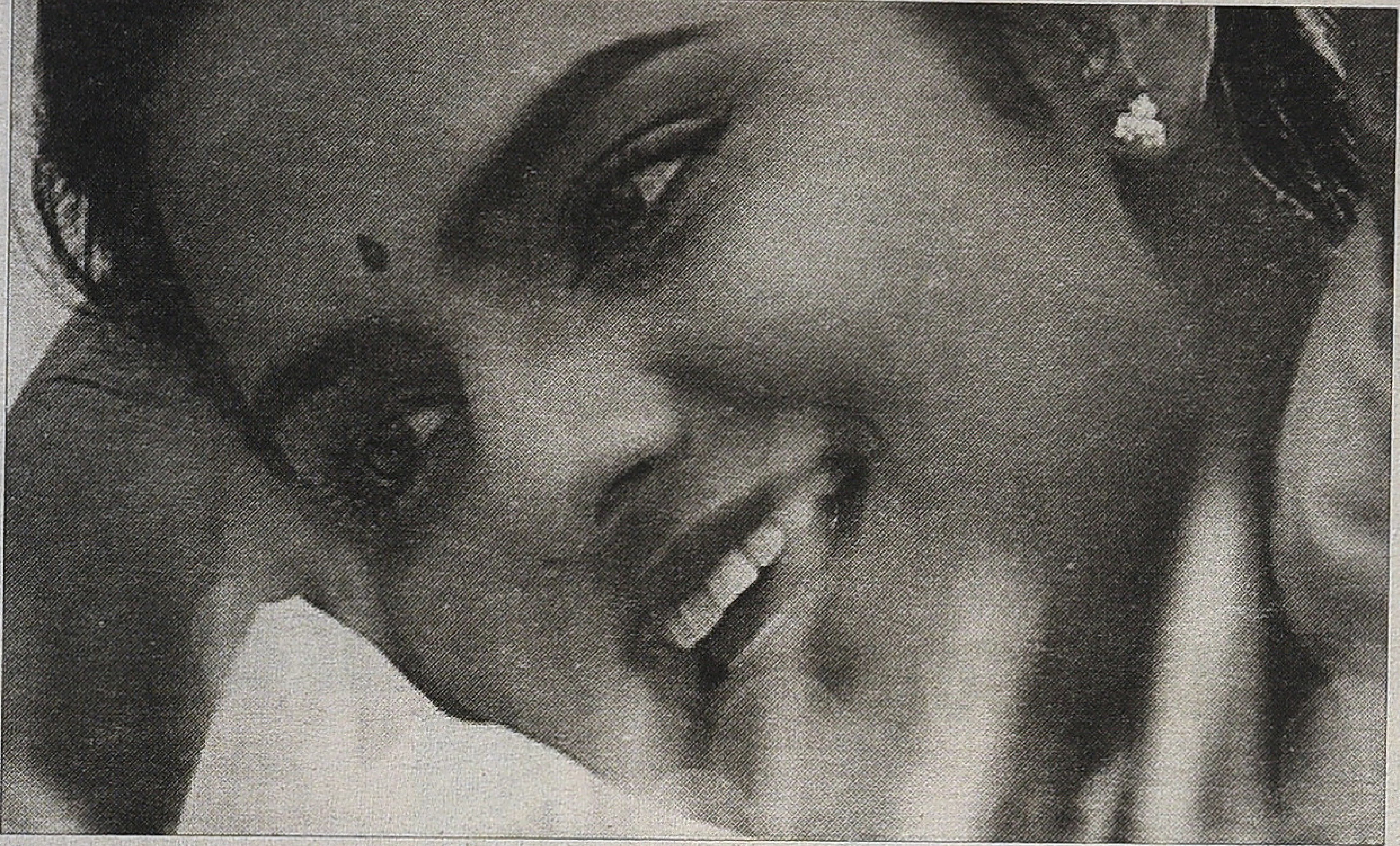
அதற்காக ஒவ்வொரு அத்தியாயத்திலும் குறிப்பிட்ட திரைப்படத்தைப் பற்றி மாத்திரம் உரையாடாமல் குறிப்பிட்ட உத்தி அல்லது காட்சி அவரது வேறு எந்த திரைப்படத்திலும் பதிவாகியிருந்தால் அதைப் பற்றியுமான உரையாடலாகக் குறுக்கும் நெடுக்குமாக செல்கிறது.

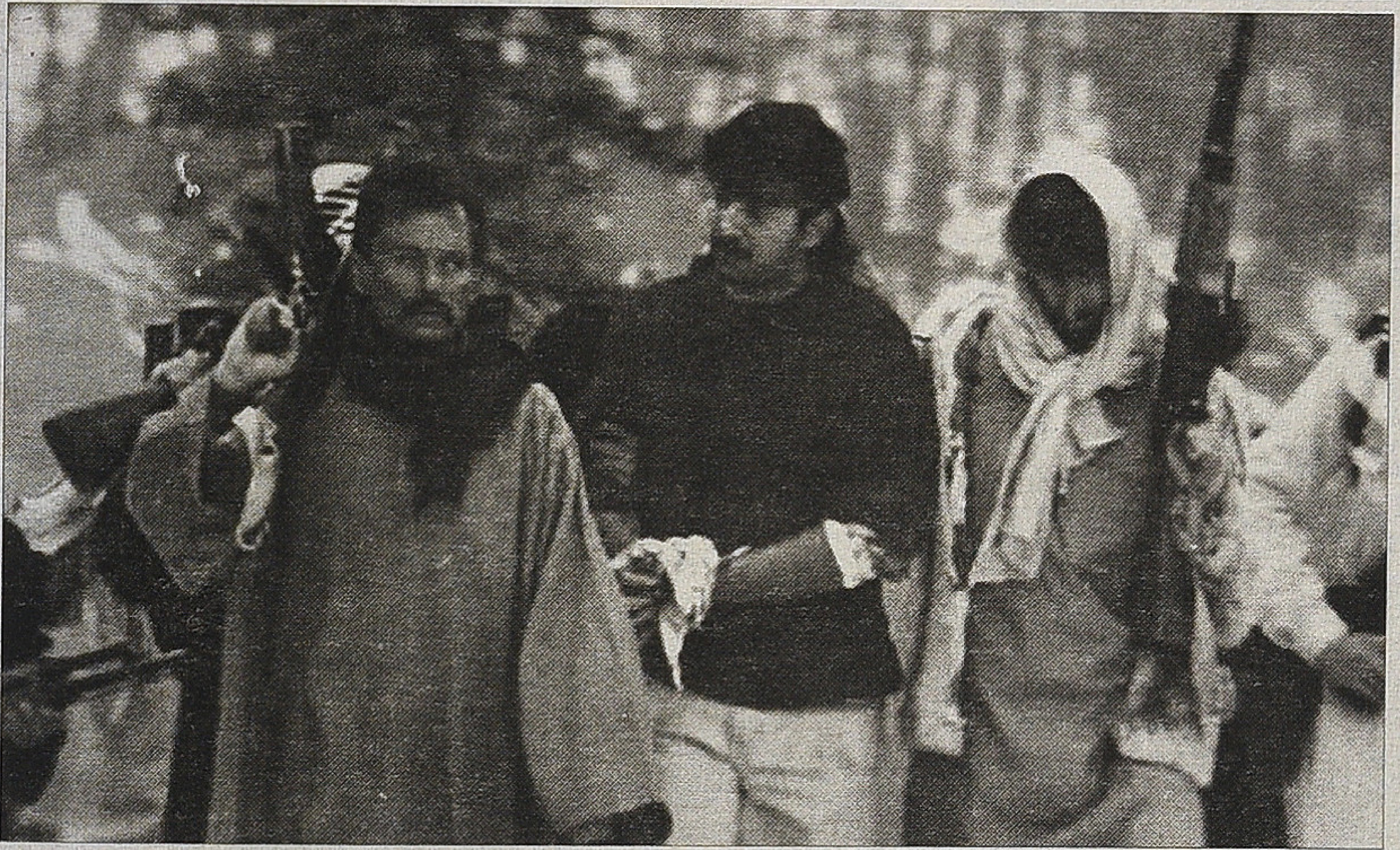
திரைப்படத்தை உருவாக்குபவர்களுக்கும் அதை தீவிரமாகப் பார்த்து ரசிப்பவர்களுக்கும் என இருவழிகளிலும் உபயோகமுள்ளதாக இந்த நூல் அமைந்திருக்கிறது.

வருங்கால இயக்குநர்களுக்கு என்றல்லாமல் சமகால இயக்குநர்களுக்கே உபயோகமான பல தகவல்கள் இந்த உரையாடல்களில் வெளிப்படுகின்றன. ஒரு கதையை அல்லது சம்பவத்தை எப்படி திரைக்கதையாக வளர்த்தெடுப்பது, அதைக் காட்சிப்படுத்துதலில் உள்ள சிக்கல்கள், அதற்காக முன்கூட்டியே கச்சிதமாகத் திட்டமிட வேண்டிய விஷயங்கள், திரைக்கதையை இறுக்கமாக்க தேவையான பயிற்சிகள், சரியான நடிகர்களை, தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களைத் தேர்ந்தெடுப்பது, அவர்களை சுதந்திரமாக அனுமதித்தாலும் தன்னுடைய திட்டத்திற்கேற்ப செலுத்தி வேலை வாங்குவது... என்று பல முக்கிய தகவல்கள் இந்த உரையாடலின் மூலம் வெளிப்படுகின்றன.

மணிரத்னம் நிர்வாக பட்டதாரி என்பதால் பட்ஜெட் முதற்கொண்டு ஒவ்வொரு விஷயத்தை கச்சிதமாக திட்டமிடுகிறார். அதற்காக அவருக்குள் இருக்கும் கலைஞனையும் அவர் விட்டுக் கொடுப்பதில்லை என்பதுதான் விசேஷம். தன்னுடைய சறுக்கல்கள், தோல்விகள், படங்களிலுள்ள குறைபாடுகள் ஆகியவற்றையும் சற்று நேர்மையாக ஒப்புக் கொள்வது உரையாடலை சிறப்பானதாக ஆக்குகிறது.

பரத்வாஜ் ரங்கன் சில காட்சிகளுக்கு அல்லது வசனங்களுக்கு குறியீட்டுத்





ரோஜா

தன்மையைக் கண்டுபிடித்து விளக்கம் கேட்கும்போது 'உங்களின் இண்டலெக்சுவல் சாயத்தை அதன் மீது பூசாதீர்கள், உங்களின் கருத்தை என் மீது ஏற்றாதீர்கள். அவை அந்தமாதிரியான நோக்கங்களில் உருவாக்கப்படவில்லை' என்று இயல்பாகவும் நேர்மையாகவும் ஒப்புக்கொள்கிறார். அது போல் தன்னுடைய திரைப்படங்களின் வணிகரீதியான தோல்விகளையும் ஏற்றுக்கொள்கிறார். யார்மீதும் அதற்கான குறைகளையோ புகார்களையோ கைமாற்றி விடுவதில்லை.

ஆனால், பல கேள்விகளுக்கு மணிரத்னம் மிகுந்த ஜாக்கிரதையுணர்ச்சியாகவும் தன்னுணர்வுடனும் எச்சரிக்கையாகவும் பதிலளித்திருப்பது இந்த உரையாடலுக்கு சற்றுப் பின்னடைவை ஏற்படுத்துகிறது. தம்முடைய படைப்புகளின் மீது நிகழும் அறுவை சிகிச்சையை அவர் விரும்பவில்லையோ என்று தோன்றுகிறது. சில கேள்விகளுக்கு சர்ச்சையைத் தவிர்க்க வேண்டி அவற்றை நாகரிமாகத் தாண்டிச் செல்கிறார்.

வெகுசன திரைப்படம்தானே என்று நாம் அலட்சியமாகக் கடந்து போகும் காட்சிகள், பாடல்கள் ஆகியவற்றிற்குப் பின் எத்தனை திட்டமிடல்களும் உழைப்பும் இருக்கின்றன என்பதை இயக்குநர் மூலமாகவே அறியும்போது மிக ஆச்சரியமாக இருக்கிறது. அவற்றில் அசட்டையாக இருந்துவிட்டோமோ என்று குற்றவுணர்வாகவும் இருக்கிறது. உதாரணமாக 'கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்' திரைப்படத்தில் வரும் 'ஒரு தெய்வம் வந்த பூவே' பாடலைப் பற்றிய பின்னணிகளையும் அதன் காட்சிகளின் பின்னணியில் இருக்கும் Props பற்றின கறாரான திட்டமிடல்களையும் பற்றி அறிய நேரும்போது சற்று பிரமிப்பாகவே இருக்கிறது.

விமர்சகராக அல்லாமல், தன் கடவுளைக் கண்டுவிட்ட உபாசகனாக, மிகுந்த பரவசத்துடன்தான் ரங்கன் உரையாடியதாகத் தோன்றுகிறது. இதைத் தன்னுடைய நீண்ட முன்னுரையிலேயே தெளிவாகச் சொல்லி வாசகர்களைத் தயார்ப்படுத்திவிடுகிறார் ரங்கன். அதற்காக விமர்சகராக தன்னுடைய பொறுப்பைத் தட்டிக் கழிக்கவுமில்லை. உரையாடல் சென்று கொண்டிருக்கும் போதே ஒரு நுண்ணுணர்வுள்ள பார்வையாளனுக்கு என்ன சந்தேகமும் கேள்வியும் எழுமோ, அதையே ரங்கனும் தன்னுடைய கேள்வியாக முன்வைப்பது ஆச்சரியமாகவும் மகிழ்ச்சியாகவும் இருக்கிறது. அதையும் தாண்டின கேள்விகளும் பதில்களும் வாசகனுக்குப் புதிய வெளிச்சத்தை அளிக்கின்றன. இந்த உரையாடலுக்காக ரங்கன் நிறைய உழைத்திருக்கிறார் எனத் தெரிகிறது. மணிரத்னத்தின் ஒவ்வொரு திரைப்படத்தையும் மிக ஆழமாகப் பார்த்து அவற்றை மற்ற திரைப்படங்களுடன் ஒப்பிட்டு அலசி ஆராய்ந்து நிறைய கேள்விகளை முன் வைத்திருக்கிறார்.

மணிரத்னத்தின் திரைப்படங்களின் பார்வையாளர்களுக்கு மட்டுமன்றி பொதுவான திரைப்படப் பார்வையாளர்களுக்கும் உருவாக்குபவர்களுக்கும் மிக உபயோகமாக இருக்கும்படியும் சுவாரசியமானதாகவும் இந்த நூல் உருவாக்கப்பட்டிருக்கிறது. தமிழ் திரையில் வேறு எந்த இயக்குநருக்கும் இது சாத்தியமாகவில்லை என்பதே இதன் சிறப்பு. மணிரத்னத்தின் அனைத்து திரைப்படங்களையும் மீண்டுமொருமுறை பார்த்து இந்த உரையாடலுடன் ஒப்பிட்டுக்கொள்ள வேண்டும் என்று வாசகனை தீவிரமாக எண்ண வைப்பதே இந்த நூலின் வெற்றி எனலாம்.

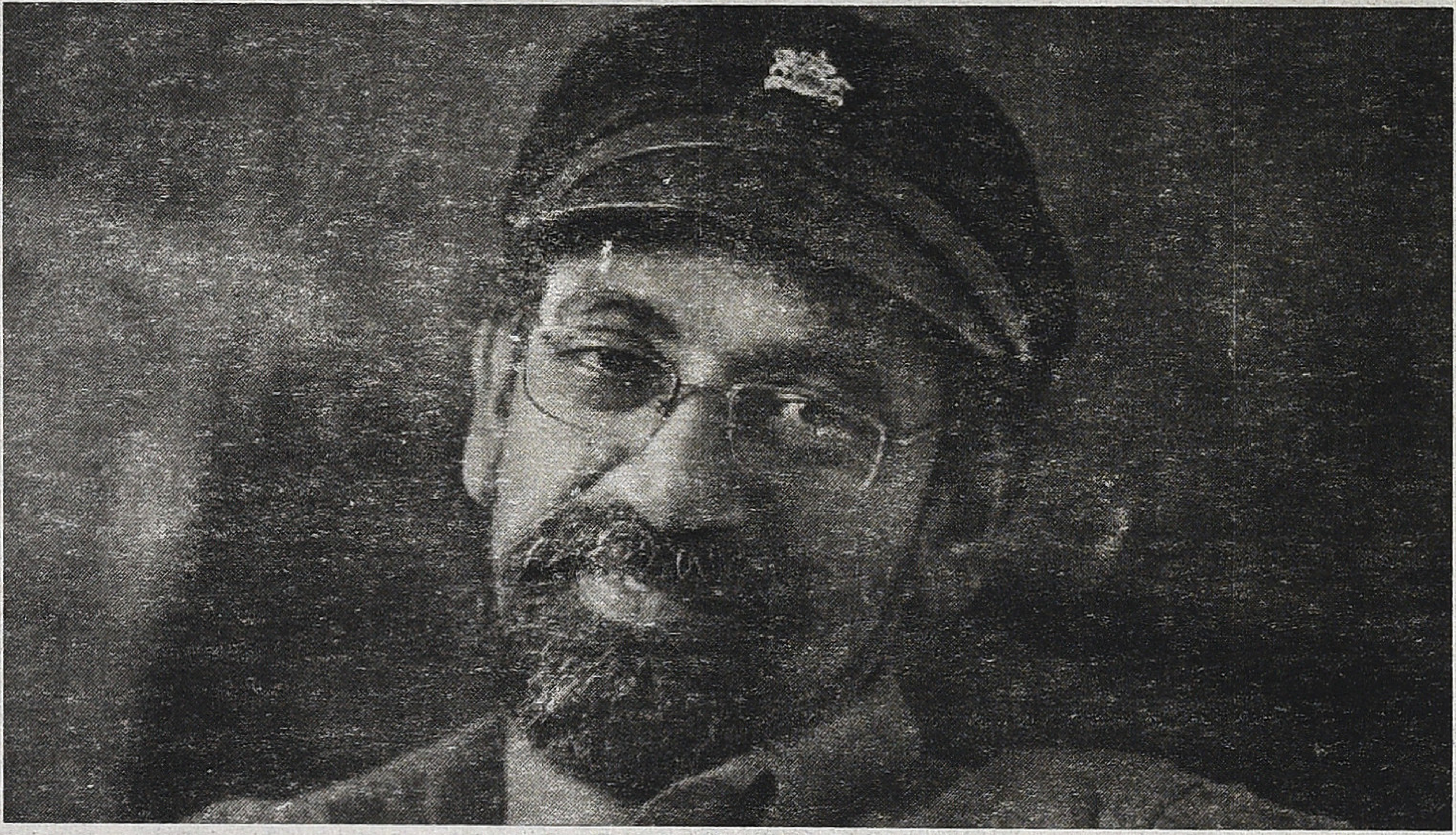
இதை மிகத் தோழமையான தமிழில், கச்சிதமாக மொழிபெயர்த்திருக்கும் அரவிந்த்குமார் சச்சிதானந்தமின் உழைப்பு பாராட்டத்தக்கது. நூலின் வடிவமைப்பும் சிறப்பான முறையில் அமைந்துள்ளது. இசையமைப்பாளர் ஏ.ஆர். ரஹ்மானின் அற்புதமான முன்னுரை ஓர் ஆச்சரிய போனஸ்.

முதல் படம்

இயக்குநர்: எஸ்.பி. ஜனநாதன்

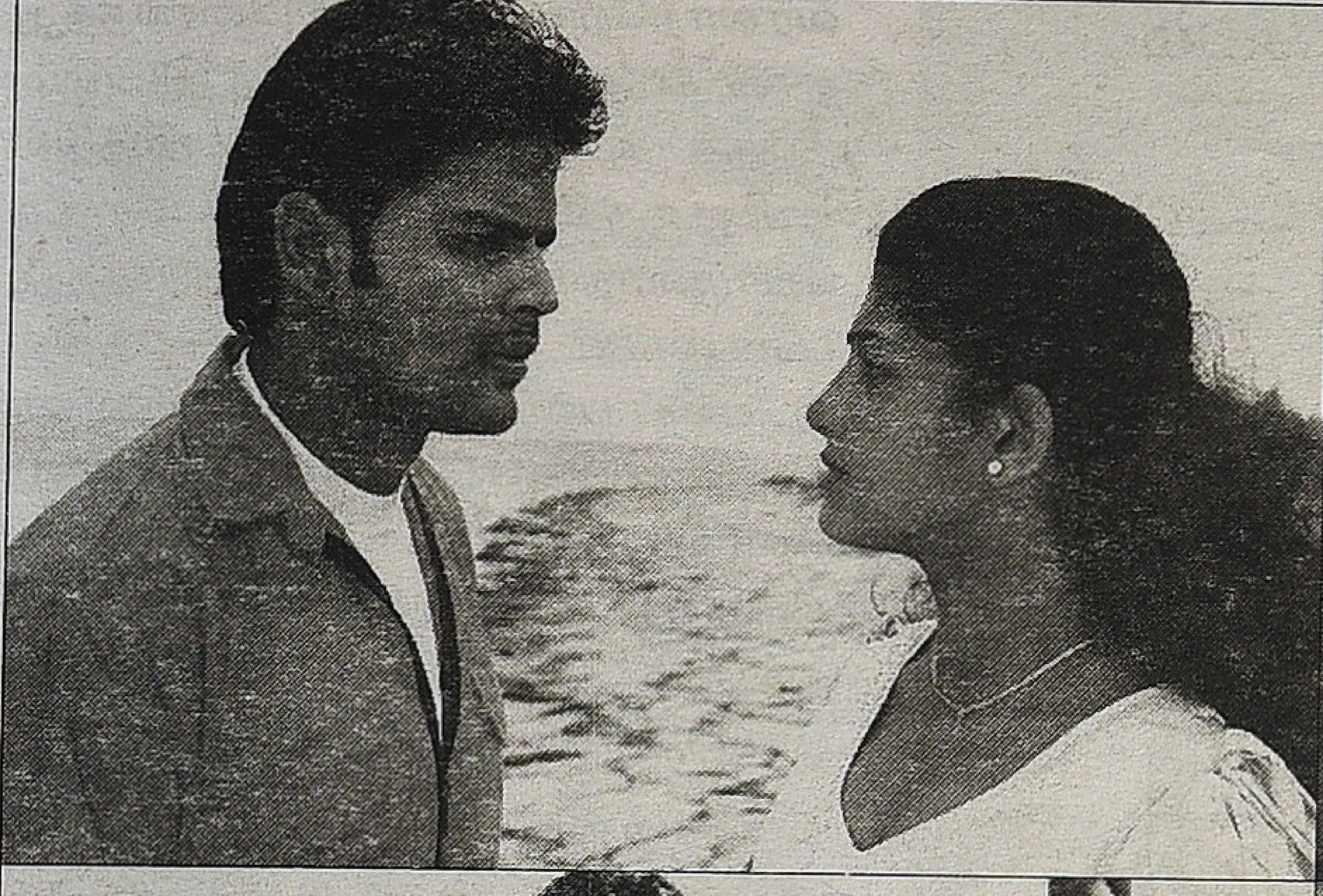
இயற்கை

சந்திப்பு: முத்தையா வெள்ளையன்



இயற்கை படத்துக்கான லைட் ஹவுஸ் செட் போடுவது பெரிய சவாலாக மாறிக் கொண்டிருந்தது. அந்தமானில் செட் போட்டு விடலாம் என்ற நம்பிக்கை வந்த பிறகு, தேவையான மரங்களை வாங்கச் சென்றால் மிகப்பெரிய அதிர்ச்சி காத்திருந்தது. அங்கு மரம் வெட்டுவதற்குத் தடை விதித்திருந்தது உச்சநீதிமன்றம். தமிழகத்திலிருந்து கப்பலில் மரத்தைக் கொண்டு சென்றிருந்தால்கூட, செலவு குறைந்திருக்கும்.

இயற்கை படத்தின் கதைப்படி ஓரளவு மூழ்கின நிலையில் உள்ள லைட் ஹவுஸ் வேண்டும். இந்த செட் போடுவதற்கான சம தளப்பரப்பு கிடைத்துவிட்டது. லைட் ஹவுஸ் நீரில் மூழ்கி இருந்தாலும், வெளியில் தெரிய வேண்டும். அதனால், உயரம் ஒன்பது அடி வேண்டும் என்று முடிவு செய்தேன். லைட் ஹவுஸ் சாய்வாக இருந்தாலும், அதன் உட்புற தோற்றம் நேராக இருக்கும்படி கம்பிகளால் கட்டப்பட்டது. இது முழுக்க முழுக்க இன்ஜினியரிங் டிராயிங்கால் கட்டப்பட்டது. முதலில் இரும்புக் கம்பியால் கட்டிய பின்னர் மரத்தாலும் பிளைவுட்டாலும் மூடப்பட்டது. இதைச் செய்ய சின்னய்யா மேஸ்திரி எழுதிக் கொடுத்த சாமான்கள் சரியாக இருந்தது. மிஞ்சவும் இல்லை பற்றமாலும் இல்லை. செட் போட்டவுடன் அங்கிருந்த பொதுப் பணித்துறை அதிகாரிகளைக் கூட்டி வந்து காண்பித்தபோது, ‘சினிமாவில் இவ்வளவு உழைப்பு வேண்டுமா’ என்று கேட்டனர்.



செட் வேலை முடிந்த பிறகு சின்னையா மேஸ்திரி, ‘எத்தனை பேர் செட்டில் ஏறுவீர்கள்’ என்றார். கதா நாயகன், கதாநாயகி, கேமிராமேன் உட்பட இருபது பேர் என்றேன். அதற்கு மேஸ்திரி, ‘ஹை டைடு, லோ டைடு நேரத்தில் ஏறிப் பாருங்கள். மேல் இருந்து ஒருத்தரைக் குதிக்கச் சொல்லுங்கள். இதெல்லாம் செஞ்ச பிறகு சரியா இருந்தா பினிஷிங் பண்ணிக்கலாம்’ என்றார். நானும் படப்பிடிப்புக் குழுவினரும் மேஸ்திரி சொன்ன மாதிரி ஒவ்வொன்றாக செய்தபோது எந்தவித சிக்கலும் இல்லாமல் இருந்தது. இந்தப் பயிற்சி படப்பிடிப்பின்போதும் மிகுந்த உதவியாக இருந்தது. படப்பிடிப்பு தொடங்கிய போது மேஸ்திரி, ‘நீங்க கொடுத்த நேரத்தில் என்னால் முழுமையாக வேலை செய்ய முடியவில்லை. எனக்கு அவ்வளவாக திருப்தி இல்லை’ என்று சொன்னார்.

அந்தமானில் பொது போக்குவரத்து என்பது படகு போக்குவரத்துதான். போர்ட் பிளேயரிலிருந்து செட் போடும் இடத்திற்கு படகில் செல்வோம். ஒருநாள் படகில் சென்றுகொண்டு இருக்கும்போது தினசரி வேலைக்கு சென்று வரும் ஒரு ஆணும் பெண்ணும், ‘சினிமாக்காரனுங்க என்னத்த செட் போட்டானுங்க. லைட் ஹவுஸ் சாஞ்சிருக்கு’ என்று சொன்ன போதுதான் உயிரே வந்தது.

செட் போட்டு முடித்த மூன்றாம் நாளில் ஒரு புயல் அடித்தது. அந்தப் புயலிலும் அந்த செட் ஆடாமல், அசையாமலும் நின்றது. செட் அமைந்த இடத்தின் அருகே கப்பல்கள் வருவதும் போவதுமாக இருந்தன. அம்பிகா என்ற ஒரு கப்பல் இருந்தது. அந்த சரக்கு கப்பலுக்கு பட்டுக்கோட்டையைச் சேர்ந்தவர்தான் காப்டனாக இருந்தார். அவரை நம்பித்தான் அந்தமானில் செட் போடப்பட்டது. அந்தக் கப்பல் ஒவ்வொரு வாரமும் சென்னையிலிருந்து வெள்ளிக்கிழமை மாலையில் புறப்பட்டு ஞாயிற்றுக்கிழமை காலையில் அந்தமான் வந்து சேரும். அடுத்த வெள்ளிக்கிழமை அந்தமானில் புறப்பட்டு ஞாயிற்றுக்கிழமை சென்னையை சேரும். அந்த இடைப்பட்ட நாட்களில் படப்பிடிப்பு நடத்த திட்டமிடப்பட்டது. ஆனால், அந்தத் திட்டம் தோல்வியடைந்தது.

அந்தத் திட்டம் தோல்வி அடைந்தாலும் லைட் ஹவுஸ் சம்பந்தமான காட்சிகள் படமாக்கப்பட்டன. அந்தமானில் கப்பல் இல்லாததால் கப்பலில் உள்ள காட்சிகளைப் படமாக்க முடியவில்லை. என்றாலும், பெரிய ‘பெரி’யில் சில காட்சிகள் எடுக்கப்பட்டன.

படப்பிடிப்பு நடந்து கொண்டிருந்தபோது நடிகர், நடிகை, கேமிராமேன், உதவி இயக்குனர்கள் எல்லோரும் ஒருவித குழப்பத்துடனே வேலை செய்து கொண்டிருந்தனர். காட்சிகளின் தொடர்ச்சியில் கதா நாயகன் வலது பக்கம் இருந்தாரா, இடது பக்கம் இருந்தாரா, லைட் ஹவுஸ் எப்படி எடுத்தோம், அதனுடைய லைட்டிங் எப்படி இருந்தது போன்ற ஏராளமான குழப்பங்கள். அதற்குக் காரணம், எங்களுக்கு கப்பல் கிடைக்காமல் போனதுதான். அதனால் கப்பல் சம்பந்தமான காட்சிகளை எடுக்க தூத்துக்குடி

துறைமுகத்திற்குப் புறப்பட்டோம்.

தூத்துக்குடி துறைமுகம் செயற்கையான துறைமுகம். ஆனால், கப்பல் வந்து செல்வதற்குத் தனிவழி உண்டு. அப்போது தயாரிப்பாளர், 'நீங்கள் படம் எடுக்கிறீர்களா வேறு ஏதாவது எடுக்கிறீர்களா' என்று கேட்டார். தூத்துக்குடி துறைமுகத்தில் தொடர்ந்து படப்பிடிப்பு நடத்த கலங்கரை விளக்கின் தலைப்பகுதியை மட்டும் வெட்டி எடுக்க முடிவு செய்தேன். அதன் எடை ஒரு டன் இருந்தது.

எனக்கு அந்த செட்டை அப்படியே விட்டுவிட்டு வரவேண்டும் என்றுதான் ஆசை. ஆனால், அன்றைக்கு எனக்கு வசதி இல்லாததால் அதை வெட்டி எடுத்தேன். அங்குள்ள மக்கள் அந்த இடத்தை 'இயற்கை பாயிண்ட்' என்றே பேசிக் கொண்டனர். அந்த செட்டை அப்படியே விட்டிருந்தால் பின்னாளில் வந்த சுனாமியில் காணாமல் போயிருக்கும்.

படப்பிடிப்பு முடிந்தபிறகு கதாநாயகனும் கதாநாயகியும் விமானத்தில் சென்னைக்குப் புறப்பட்டனர். நாங்கள் கப்பலில் புறப்பட்டோம். கலை இயக்குனர்களில் ஒருவரான செல்வகுமாரின் உதவியாளர் பிஜூ எங்களுடன் வந்தார். 'டைட்டானிக்' படத்தில் வரும் ஜாக் மாதிரிதான் அவர். நல்ல ஓவியர். கப்பலில் வரும்போது, அவரிடம் தங்கள் படத்தை வரைய மனிதர்கள் வரிசையில் நின்றுகொண்டு இருந்தனர். நாங்கள் அமைத்த செட் வழியாகக் கப்பல் சென்று கொண்டிருந்தது. சுமார் முப்பது பேர் சேர்ந்து அந்த செட்டை உடைத்துக் கொண்டிருந்தார்கள். அந்த நேரத்தில் கப்பலில் ஒரு அழுகை ஒலி பீறிட்டு பிஜூவிடமிருந்து வந்தது. அந்த அழுகையால் நாங்கள் அனைவரும் மொத்தத்தில் மௌனத்தில் உறைந்து போனோம்.

'இயற்கை' படம் வெளியான பிறகு, கடலும் கடல் சார்ந்த இடமும் தமிழர்களுக்கு அந்நியமானது என்ற விமர்சனமும் முன் வைக்கப்பட்டது. ஆனால் நான், கடலும் கடல்சார்ந்த இடமும் தமிழர்களுக்கு மிக நெருக்கமான பகுதி தான் என்று நினைக்கிறேன். தமிழின் மாபெரும் இலக்கியங்களில் ஒன்றான சிலப்பதிகாரம், வணிகத் தலைநகராக பூம்புகார் இருந்ததாகப் பதிவு செய்துள்ளது. கடலோரத்தில் மீன் பிடித்துக் கொண்டிருந்த தமிழர்கள்தான், முதன் முதலில் கடலுக்குள்ளே பயணம் செய்தவர்கள் என்பதற்கான ஏராளமான சான்றுகள் உள்ளன. தமிழர்களின் வரலாற்றில் ராஜராஜசோழன்தான் முதன் முதலாக அந்தமானில் காலடி வைத்தவர் என்பது பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது. ஆகவே, தமிழனின் வரலாற்றோடு பின்னிப்பிணைந்தது தான் கடலும் கடல்சார்ந்த இடமும். இந்தக் கடல்தான் ஒரு காலத்தில் தமிழர்களின் ஒட்டுமொத்த பொருளாதாரத்தையே நிர்ணயித்தது. பண்டைய தமிழ் இலக்கியத்தில் கடலைப் பற்றி ஏராளமான பதிவுகள் உள்ளன. இதையெல்லாம் வைத்துப் பார்க்கும்போது, கடல் எப்படி தமிழனுக்கு அந்நியமாக இருக்க முடியும்? என்பது என் பதிலாக இருந்தது.

'இயற்கை' தேசிய திரைப்பட விருதுக்கான போட்டியில் கலந்து கொண்டபோது நூற்றி ஐம்பது படங்கள் வந்திருந்தன. தேசிய விருது கொடுத்தபோது, 'ஒரு அழகான காதல் கதை, கடல் என்ற தூரிகையில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது' என்று கூறினார்கள். அந்த ஆண்டில் கடல் சார்ந்த பின்னணியில் எந்த படமும் வரவில்லை.

கடல்சார்ந்த வாழ்க்கை என்பது உலகத்தின் எந்த நிலப்பகுதியைச் சார்ந்த வாழ்க்கையையும்விட, மிகப் பெரிய சவால்களும் சிக்கல்களும் நிறைந்த வாழ்க்கையாக இருக்கிறது. இன்னும் சொல்லப்போனால் எந்தப் பகுதி வாழ்க்கையை விடவும் கடல் சார்ந்த வாழ்க்கை என்பது வாழ்க்கையே இல்லாத ஒரு வாழ்க்கையாக இருக்கிறது. இதை யாரும் சொல்ல முன்வரவில்லை; முயற்சிக்கவும் இல்லை. 'இயற்கை' கூட கடல் வாழ்க்கையை சொல்ல நினைத்து கடைசியில் கரையில் நின்று பார்த்த கடல் வாழ்க்கையை சொல்லியதாகவே இருக்கிறது.

கடலின் உள்ளே உள்ள வாழ்க்கையை சொல்லணும் என்ற எண்ணம் எனக்கு இருக்கிறது. அது யாரும் கேட்டிராத, நினைத்துப் பார்க்க முடியாத வாழ்க்கை. மரபு ரீதியான கடல் வாழ்க்கை எப்படி இருந்திருக்கும்? இப்போது எப்படி உள்ளது என்றெல்லாம் ஆய்வு செய்து எதிர்காலத்தில் வசதியும் வாய்ப்பும் இருந்தால் இயற்கையின் அடுத்த பகுதியில் பதிவு செய்யலாம்.

(தொடரும்)

Owned & Published by: V.M.S. Subagunarajan, Published from 16/25, Ramaniyam Anantha Kuteer, IInd Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041.
Ph: 044 4202 0386, Printed by S. Rajan at Barani Offset Printers, 77, Venkatathiri Street, Kosapet, Chennai 600 012.
Editor: V.M.S. Subagunarajan

ARUNAI ENGINEERING COLLEGE

COURSES OFFERED

BACHELOR OF ENGINEERING

- Mechanical Engineering
- Computer Science and Engineering
- Electrical and Electronics Engineering
- Electronics and Communication Engineering
- Electronics and Instrumentation Engineering
- Civil Engineering

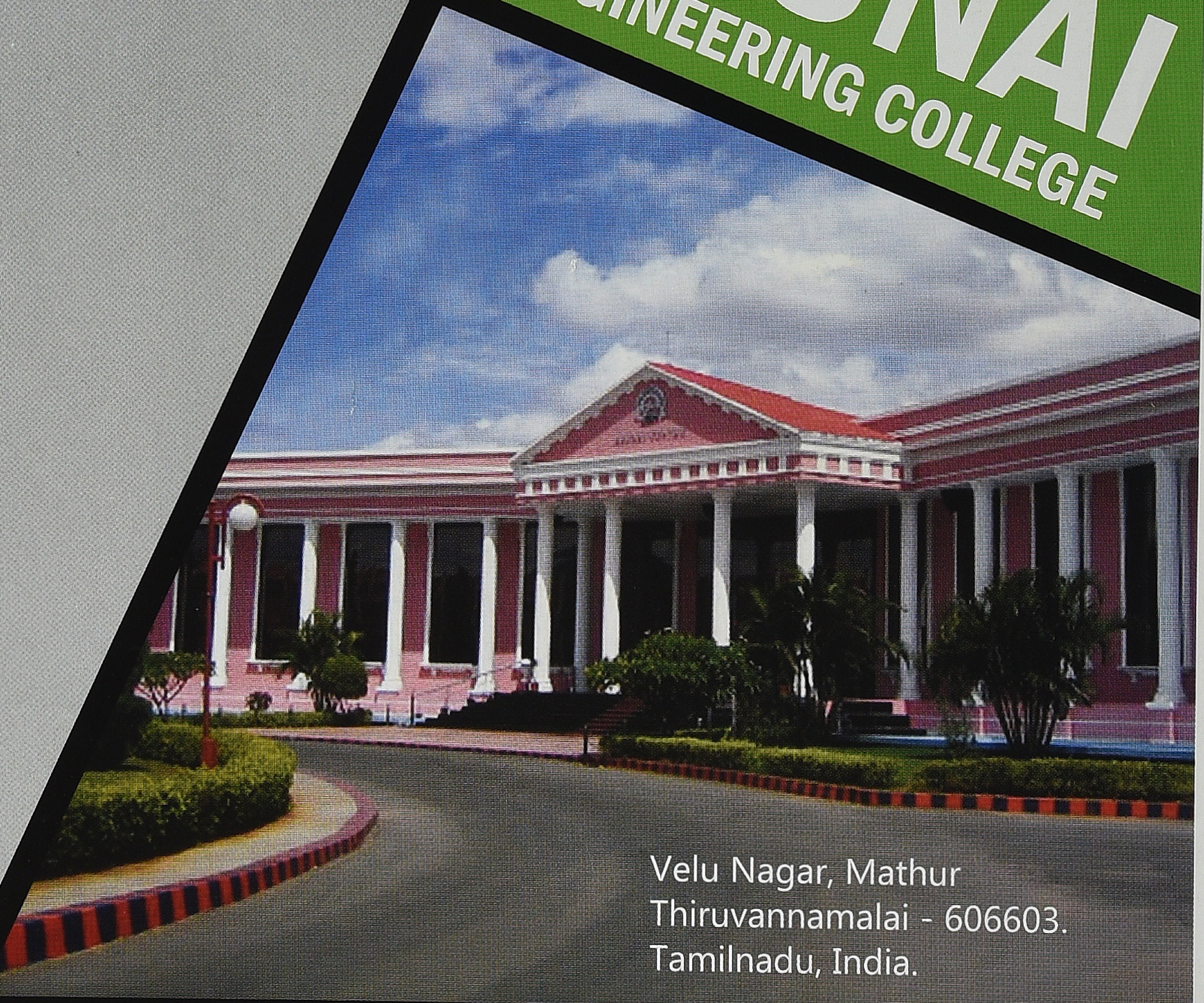
BACHELOR OF TECHNOLOGY

- Information Technology
- Chemical Engineering
- Industrial Bio Technology

MASTER OF ENGINEERING

- CAD / CAM
- Computer Science
- Applied Electronics
- Power Electronics & Drives
- Master of Computer Applications

- MCA



Velu Nagar, Mathur
Thiruvannamalai - 606603.
Tamilnadu, India.

Phone No. +91 4175 255101 | 255102 | 255103

Email: arunai@md2.vsnl.in

KAATCHIPPIZHAI Tamil Monthly February 2014 | RNI No.TNTAM/2013/48864 | TNTAM 20847-23.10.2012
Postal Registration No.TN/CC(S)DN/464/13-15 | Date of Published 28.01.2014

www.bloomchennai.com

இனி ஒவ்வொரு குடும்பத்திலும்
மலரட்டும் மழலைச் செல்வம்...

bloom
கருத்தரிப்பு மையம்

குழந்தையில்லையே என்ற கவலை இனியும் வேண்டாம். இன்றே ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையத்திற்கு வாருங்கள். உலகத்தரமிக்க செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவத் தொழில்நுட்பத்துடன் கூடிய இந்த மையத்தின் வல்லுநர்களாகிய நாங்கள் உங்கள் குறையை அக்கறையுடன், அறிவியல் பூர்வமாக ஆராய்ந்து அதற்குரிய சிகிச்சையை அளிக்க காத்திருக்கிறோம்.

உங்கள் குடும்பத்தின் குதூகலம் இனி வெகு தூரத்தில் இல்லை!

pumpkinideas.in

செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவ சிகிச்சைகள்

IUI | IVF | ICSI | Semen Banking | Surrogacy
Embryo/Oocyte Freezing | Sperm Donation

ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையம்
கே.எம். சிறப்பு மருத்துவமனையின் ஓர் அங்கம்
453/454, ஆர்.கே.சண்முகம் சாலை
கே.கே.நகர், சென்னை - 600 078
தொலைபேசி: 4353 0444 / 555 / 666 / 777 / 888

செயற்கை கருத்தரிப்பு சிகிச்சையின் வெற்றி தனி மனித மற்றும் மருத்துவக் கூறுகள் சார்ந்ததாகும்.